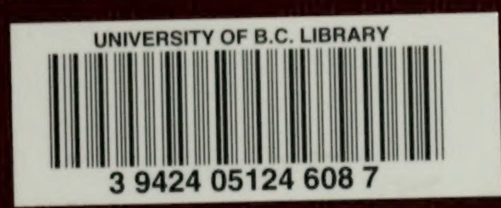
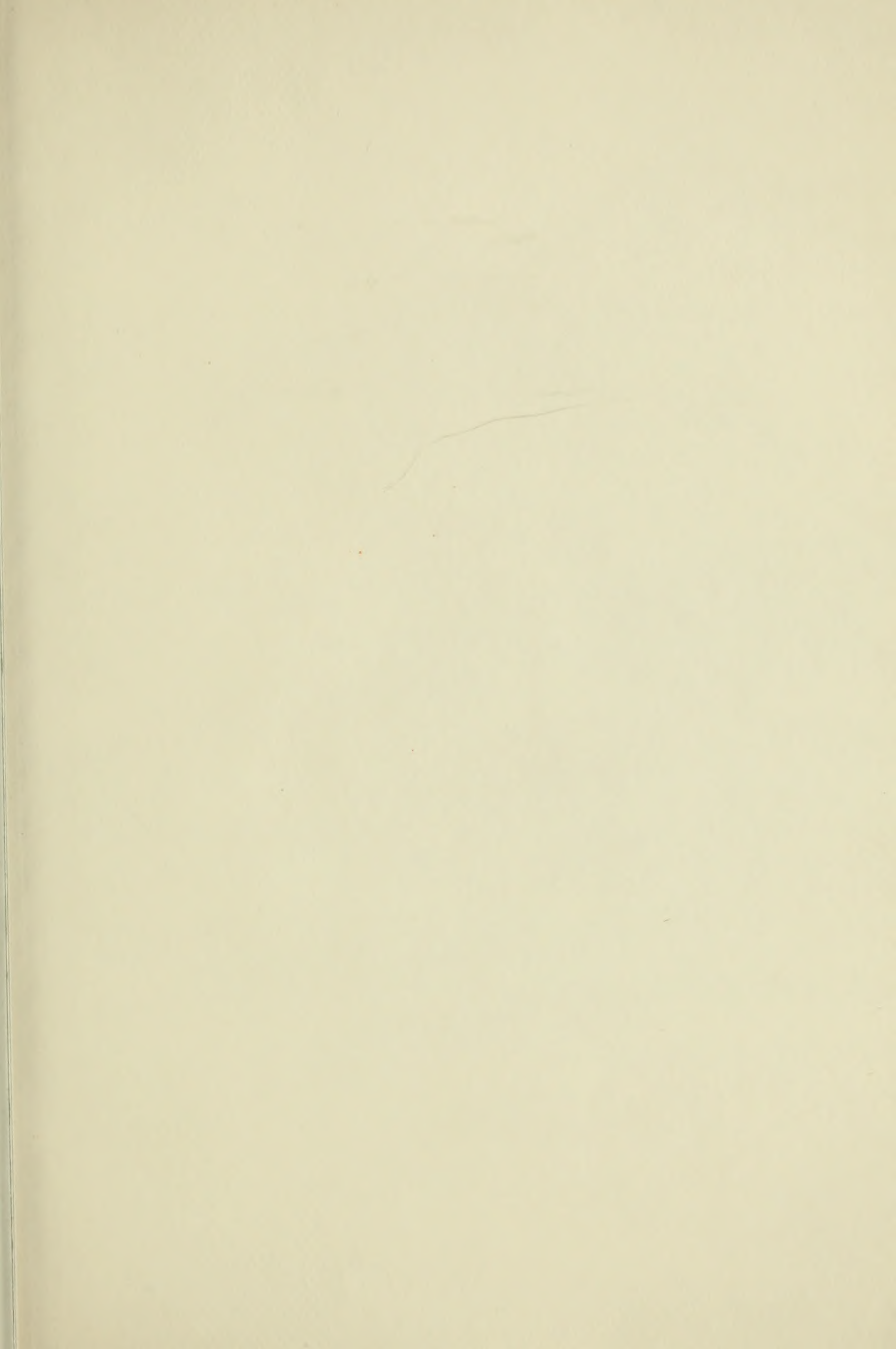
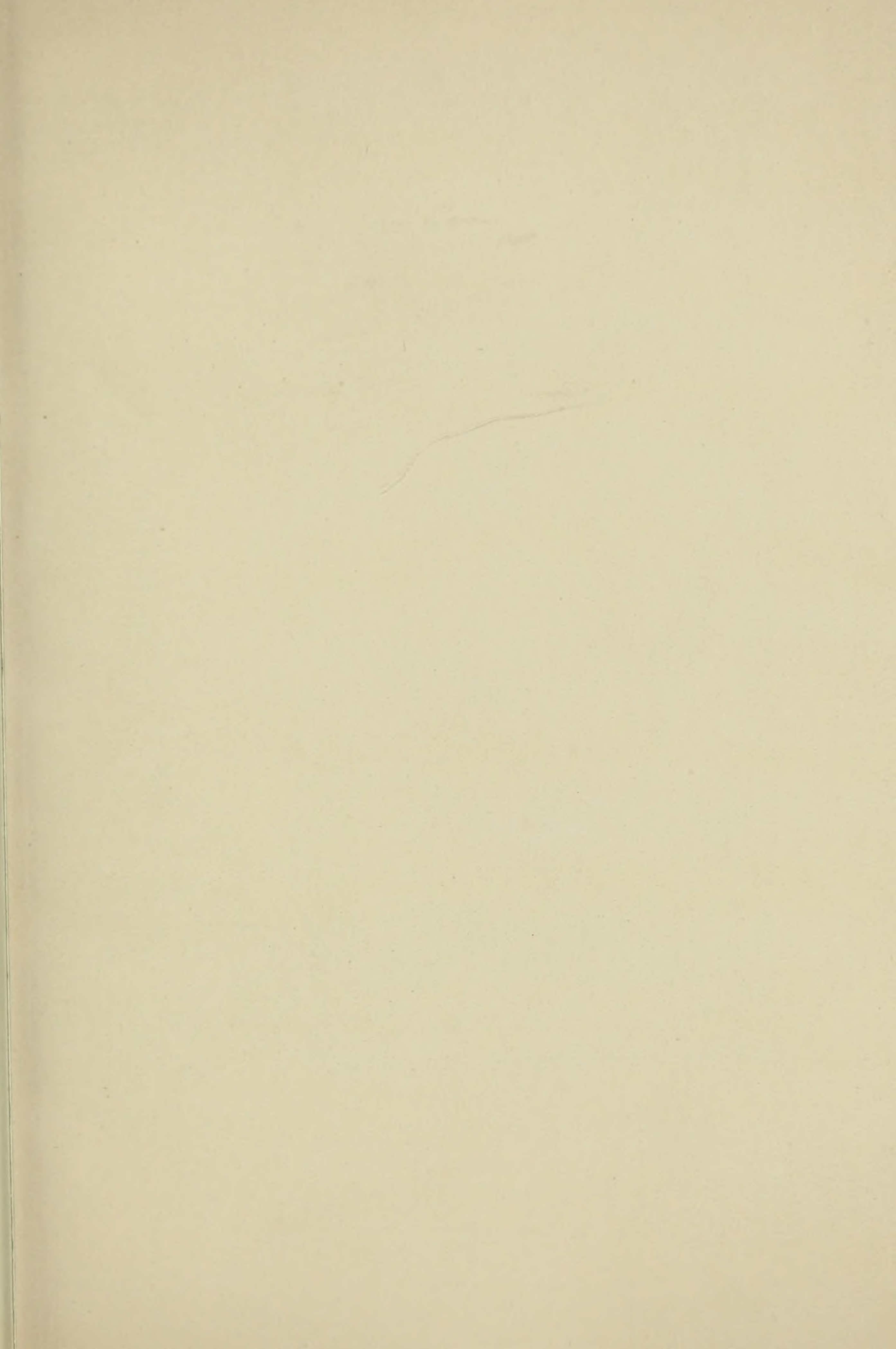












FERDINAND HODLER, WILHELM TELL

Mit Genehmigung von
Rascher & Co., Zürich

DIE NEUE MALEREI

SECHS VORTRÄGE

VON

MAX DERI

*



MIT 95 ABBILDUNGEN

LEIPZIG 1921

IM VERLAG VON E. A. SEEMANN

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Aus einer Vortragsreihe entstanden, bei der Niederschrift erweitert, bringt das vorliegende Buch die gedrängte Übersicht über ein Gebiet, das der Verfasser in einer — im Herbst 1919 erschienenen — umfangreichen Darstellung unter dem Titel „Die Malerei im neunzehnten Jahrhundert" behandelt hat.

Bei der Überlegung nun, ob es angesichts jener breiteren Untersuchung noch gerechtfertigt sei, auch eine derartige, notwendigerweise ziemlich abrupte Darstellung zu veröffentlichen, gab eine grundlegende pädagogische Erfahrung den Ausschlag. Es zeigt sich nämlich in jeder Lernpraxis als der schwierigste, also falscheste Weg, bei dem Bemühen, in ein neues wissenschaftliches Gebiet einzudringen, sofort zu ausführlichen Darstellungen zu greifen. Sondern es erweist sich als in geistiger Beziehung durchaus ökonomischer und fruchttragender, mit ganz kurzgefaßten Darstellungen des betreffenden Gebietes zu beginnen, um erst einmal eine allgemeine Übersicht und ein ungefähres Ahnen der Probleme zu gewinnen. Schreitet man dann von den kürzeren und dichteren zu immer ausführlicheren Darstellungen weiter, so wird erfahrungsgemäß am sichersten jenes uferlose Schwimmen in der Fülle des Materiales vermieden, das die größte Gefahr, nämlich die der Ermüdung des Interesses am gesamten Fragekomplex — und damit der Entmutigung — birgt. Sollen nun die ja so reichen Ergebnisse auf allen wissenschaftlichen Gebieten nicht reine „Papierwissenschaft" bleiben, oder bestenfalls esoterisch nur jenem ganz engen Kreise zugute kommen, dem seine zufällige materielle Lage ein jahrelanges Studium auf den Hochschulen erlaubt, so müssen die Bestrebungen zur möglichst weiten Verbreitung innerer Kultur die ökonomisch besten pädagogischen Hilfen benützen, um der Allgemeinheit die Wege möglichst zu erleichtern. Die in seltener Weise Begabten mögen sich zum

Erobern neuer Gebiete autodidaktisch eigene Pfade bahnen; wir Mittleren sind es zufrieden, wenn wir auf vor-gebahnten Wegen möglichst viele wissenschaftliche und künstlerische Höhen im Laufe unseres doch so kurzen Einzellebens erreichen können.

Denn für denjenigen, der das „Ziel der Menschen" und den „Zweck des Lebens" nicht außerhalb der Erde, in einem hypothetischen „Jenseits" sucht, sondern es innerhalb der irdischen Sphären sieht und finden will, kann dieses Ziel nur ein „selbstgesetztes" sein. Und man wird es gerechterweise wohl als ein Doppel-Ziel setzen: gesondert für den Intellekt und gesondert für das Gefühl. Vom Intellekt, vom Verstande aus heiße es: Erstrebung der größtmöglichen Summe zivilisatorischer und kultureller Leistung; für die emotionelle Sphäre, für das Gefühl heiße es: Erstrebung der größtmöglichen Summe gefühlsmäßiger — also auch künstlerischer — Erlebnisse. Beidem will dieses Buch dienen: der intellektuellen Einsicht in gewisse Ergebnisse der kunstwissenschaftlichen Forschung; und dem möglichsten Fördern gefühlsmäßig-künstlerischer Erlebnisse vor großen Kunstwerken.

INHALTS-VERZEICHNIS



HISTORISCHES

Da das Kunstwerk einerseits aus einer spezifisch gearteten Bewußtseinshaltung des Künstlers heraus, aus seiner ,,Innenwelt'' entsteht; sich aber andererseits dann als fertiges ,,Objekt'' in die Reihe aller anderen Objekte, in die ,,Außenwelt'', einstellt: so kann es offensichtlich nach zwei verschiedenen Seiten hin der Betrachtung unterworfen werden. — Einerseits kann man es als Zeiger und Zeugen für jene innere Bewußtseinshaltung des Künstlers auffassen, aus der heraus es entstanden ist, und kann sohin versuchen, durch ,,Einfühlung'' in seine farblich-lichtlichen, inhaltlichen und formalen Gegebenheiten jenen Gefühlszustand in sich zu erzeugen, aus dem heraus es gestaltet wurde. Dann wird man mehr minder nahe jenen Gefühlskomplex erleben, der den Künstler beim Schaffen beherrscht hat. — Andererseits aber stellt sich das fertige Kunstwerk als Objekt der Außenwelt in den historischen Ablauf alles Geschehens ein und bekommt damit seine ,,Geschichte'', die in inniger Verbindung mit der übrigen Geistes- und Sozialgeschichte des Kulturkreises steht, in dem es entstanden ist.

Während nun alles in den sechs Vorträgen Folgende möglichst rein der ,,Gefühls-Analyse'' der Kunstwerke dienen soll, sei hier das rein historische Gerüst der Geschichte der modernen Malerei möglichst knapp und in tabellarischer Übersicht vorangestellt.

Die Stilweise der Generation vorerst zwischen etwa 1850 und 1875, die im folgenden nur als kurzer ,,Absprung'' besprochen werden wird, führt den Namen ,,Naturalismus'', den wir zur Bezeichnung ,,objektiver Naturalismus'' ergänzen. Die Bewußtseinshaltung der Künstler während dieser Stilperiode war die einer unermüdlichen Dauer-Einstellung auf die sichtbare Natur, einer unermüdeten Dauer-Betrachtung der naturhaft vorhandenen Objekte als Reiz-Anlässe, und daraus folgte das Bemühen, sie in immer wiederholtem Vergleichen von Ur-Bild und Ab-Bild möglichst blutvoll und lebendig nach-zuschaffen. Dabei teilt sich dieser objektive Naturalismus sachlich und historisch in zwei Zweige, in zwei ,,Sehnsuchtsgebiete'' der Künstler, die nacheinander entdeckt und erobert wurden: in das Gebiet der objektiv-naturalistischen Form und in das der objektiv-naturalistischen Farbe. Die objektive Nach-Gestaltung der Form der sichtbaren Dinge brachte Gustave Courbet; die objektive, frei flutende Farbe der Dinge entdeckte der frühe Manet bis etwa zum Jahre 1870. —

Mit dem Beginne des letzten Jahrhundertviertels setzt nun eine Wendung der Generation zum betont subjektiven Erleben ein. Der Individualismus, der das Leben der Gemeinschaft zu beherrschen beginnt, führt auch die Maler auf neue Wege. In rascherem Erleben wird das einmalig

Persönliche stärker betont, das Einzel-Individuelle gesucht, die Natur „durch ein Temperament" gesehen. Immer noch bleiben die Künstler der Natur zugewendet, holen sich den Anreiz für ihr Schaffen aus der „Außenwelt": noch immer also sind sie „Naturalisten". Aber sie betonen nun nicht mehr im Dauer-Betrachten und Dauer-Vergleichen das für alle gleichermaßen Wesentliche des Objekts; sondern sie suchen dieses Objekt subjektiv-persönlich zu erfassen und jene Reize zu gestalten, die nur sie selbst als einmalige Künstler-Persönlichkeiten erleben. Sie rücken die Keimstelle der Konzeption in jenen Bezirk ihrer Seele, in dem sie sich vom Nebenmenschen individuell „unterscheiden". Und wir werden dementsprechend die Stilweise der Generation im letzten Jahrhundertviertel „subjektiven Naturalismus" nennen. — Auch hier wieder wird nun häufig das Reich der Farbe neben dem Reich der Form gesondert erlebt. Und deshalb brauchen wir auch zwei verschiedene Namen für diese beiden unterschiedenen Einstellungen. Während wir also, gegen die bisher übliche Benennung, die gesamte Stilweise der Generation zwischen 1875 und 1900 als „subjektiven Naturalismus" fassen, werden wir den Bereich der vorwiegend farblichen Einstellung mit dem in den achtziger Jahren aufgekommenen und damals üblichen Namen „Pleinairismus" benennen, den Bereich der subjektiven Erfassung der Form aber als „Impressionismus" bezeichnen. Der Bedeutungsinhalt des Wortes „Impressionismus" wird damit aus einer Bezeichnung der gesamten Stilweise der letzten Generation des neunzehnten Jahrhunderts zu der Bezeichnung für das Teilgebiet des subjektiv erfaßten Formalen eingeschränkt.

Die folgende Tabelle mag diese relative Zwei-mal-Zwei-Gruppenteilung zwischen 1850 und 1900 klarstellen.

<table>
<tr><td>1850</td><td colspan="2">Objektiver Naturalismus : Dauer-Einſtellung</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Natur-alismus</td><td>Dauer-Form
Courbet</td><td>Dauer-Farbe
Manet bis um 1870</td></tr>
<tr><td colspan="2">Subjektiver Naturalismus : Moment-Einſtellung</td></tr>
<tr><td>Moment-Farbe
Pleinairismus
Manet
Monet</td><td>Moment-Form
Jmpressionismus
bis 1883
Degas</td></tr>
<tr><td>1875 / 1900</td><td></td><td></td></tr>
</table>

Nur wenn man derart von allem Anfang an die Entwicklungslinie der Farbe von der der Form gesondert hält, können die nun folgenden Übergangserscheinungen vom subjektiven Naturalismus der letzten Dezennien des neunzehnten Jahrhunderts in den Expressionismus des zwanzigsten Jahrhunderts wirklich durchschaut und begriffen werden.

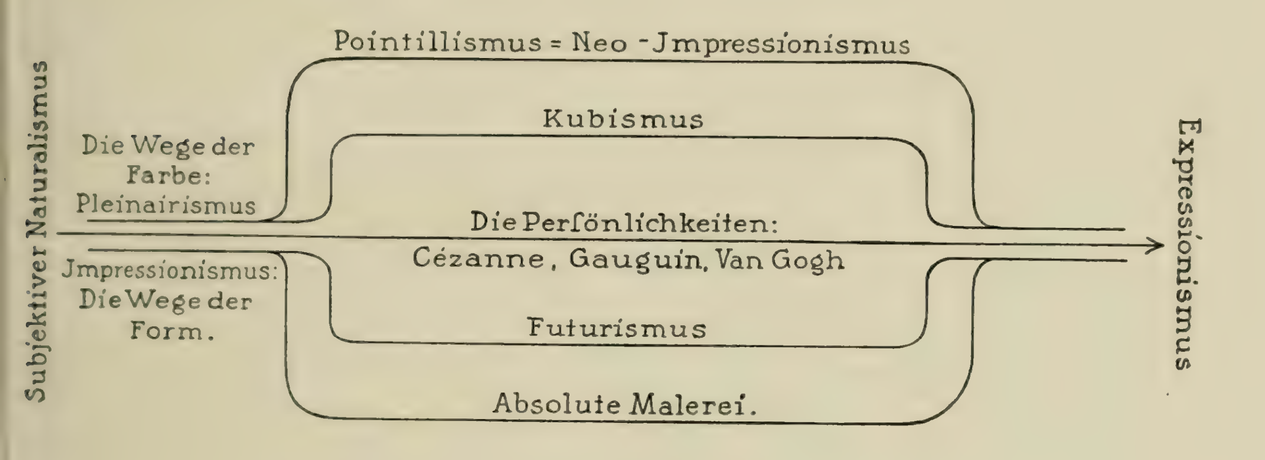
Fünf Wege kann man bei schematischer Vereinfachung erkennen, die in die neue Stilweise überleiten.

Erstens den direkten Weg der großen Genies: Cézanne und van Gogh.

Zweitens zwei Wege auf der Entwicklungslinie der Farbe: den Pointillismus (auch Neo-Impressionismus genannt) und den Kubismus.

Drittens zwei Wege auf der Entwicklungslinie der Form: den Futurismus und die absolute Malerei.

Wiederum soll eine schematische Tabelle diese Anordnung klären helfen.



Behält man diese beiden Tabellen, die des Entwicklungs-Schemas zwischen 1850 und 1900 und die der fünf Übergangswege in das zwanzigste Jahrhundert, deutlich in der Erinnerung, so werden die in der Nahsicht sonst so verwirrenden Bahnen moderner Kunstübung ohne Schwierigkeit überschaut werden können. — Die ersten zwei Vorträge sollen den Pleinairismus und den Impressionismus behandeln; der dritte und vierte je die Übergänge auf der Farbenlinie: den Pointillismus und Kubismus, und die auf der Formlinie: den Futurismus und die absolute Malerei besprechen; der fünfte Cézanne und van Gogh als die beiden Genies des Überganges erweisen; und der letzte Vortrag dann dem Führer des neuen Expressionismus, Ferdinand Hodler, gewidmet sein.



1. Gustave Courbet, Die Steinklopfer (Dresden, Galerie)



2. Edouard Manet, Umherziehende Musikanten

I. PLEINAIRISMUS

Es liegt im Wesen aller Übergangszeiten und aller Übergangserscheinungen, daß sie ohne genaue Kenntnis der Vorstufen und ohne ungefähre Kenntnis des Zieles, dem sie zustreben, nicht wirklich verstanden, wirklich erlebt und damit gerecht gewertet werden können.

Wir stehen nun in der modernen Malerei durchaus in den Zeiten eines solchen Überganges, in der Periode einer „Wende" von Einem Stile zu einem anderen mitten inne. Will man also sachlich und gerecht zu den Übergangs-Erscheinungen des Pointillismus, des Kubismus, des Futurismus und der absoluten Malerei Stellung nehmen, so wird es notwendig, über die „Vorstufen", also über die jüngstvergangene Stilphase des Pleinairismus und des Impressionismus, sowie über das ungefähre „Ziel", über das ungefähre Wesen des erstrebten Neuen, also des Expressionismus, vorerst Klarheit zu gewinnen. —

Es war um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, als die Kunst-Gemeinde der seit einer Generation immer wiederholten „romantischen" Gefühls-Erlebnisse müde wurde. Aus tieferen Bezirken der Gemeinschaft her kam eine neue Einstellung zu dieser Welt und damit ein Suchen nach neuen Gefühlen empor. Der objektive Naturalismus wurde in der Generation von 1850 bis 1875 herrschendes Stilprinzip. Er besagt, ganz einfach und unverstellt gesprochen, daß das Bestreben der Künstler dahin ging, sich die Gefühlserlebnisse möglichst so zu bewahren, wie man sie der Natur gegenüber hatte. Und dies geschah einsichtigerweise dadurch, daß man die Anlässe dieser Gefühlserlebnisse, eben die sichtbaren Objekte, möglichst genau „nach-bildete", um dadurch die an diesen „künstlich gestalteten" Trägern „hängenden" Gefühlsbegleitungen, die durch die Kunstwerke vermittelten Gefühlserlebnisse, in ihrem Kerne, im „Wesentlichen" ihrer Art möglichst den „wirklichen" Gefühlserfahrungen anzunähern.

Im Bereiche des Sichtbaren, der Malerei, bedeutet dies, daß man die gesehenen Formen und Farben der Dinge möglichst so nach-gestaltete, wie man sie bei immer wiederholtem Hinsehen vorfand. Im Jahre 1851 malt Courbet, der erste Bringer, also das „Genie" der neuen Bewegung, in dieser Einstellung das Bild der „Steinklopfer" (Abb. 1). Ohne jede „romantische Erhöhung" sind hier zwei „wirkliche" Arbeiter des täglichen Lebens dargestellt. Wo der Vorgänger Courbets, Jean François Millet, in seinen Bildern die Arbeiter immer noch romantisch „veredelte", da sucht Courbet seine Modelle bei der täglichen Arbeit des täglichen Tages. Er malt sie lebensgroß und lebens-wahr. Von der Gesamthaltung bis ins letzte Detail werden

die Formen so gegeben, wie sie wirklich ,,waren", das heißt, wie sie Courbet bei immer wieder wiederholtem Vergleichen zwischen Objekt und Maltafel fand und feststellte. Der ältere klopft sein Tagewerk, der jüngere schleppt das Material heran. Das Auge des Malers sucht die Natur ab und scheut sich nicht — für die damalige Zeit ein unerhörtes Beginnen — die Flicken des Anzuges, die Risse im Hemd, das Verarbeitete und Verkümmerte der Beiden restlos zu geben.

Fragt man nach dem Erleben, das ein derartiges Bild damals den Menschen vermitteln konnte, so muß man daran denken, was etwa die Romane Zolas für das Publikum bedeuteten. Nachdem das Gefühl für die romantische Einstellung durch jahrzehntelanges Erleben ermüdet und abgestumpft worden war, stellte hier ein neues Erlebnis die Menschen mit beiden Beinen auf diese ihre Erde, in ihr eigenes Lebensmilieu, öffnete ihnen alle Wege zur wirklichen Natur, ließ sie ihr Blut als Lebendiges empfinden, warf sie im Rausch dem wirklichen Dasein in die Arme. —

Dieses ,,Dasein" nun ist, wieder in die engere Beschränkung der Malerei gewendet, für das rein sehende Auge ein zweifaches: ein Dasein der Form und ein Dasein der Farbe. Beides, Form und Farbe, wurde in der Generation bis 1875 in objektiver Fülle und Dichtigkeit für die Bilddarstellung erobert.

Die objektive ,,Richtigkeit" der Form brachte Courbet. Die objektive Richtigkeit der Farbe brachte der frühe Manet.

Courbet malte seine Bilder noch mit der trüben Tönung, die in der Ateliersprache ,,Galerie-Sauce" heißt. Die alten Bilder der Museen zeigen nämlich durch die Nachdunkelung ihres Firnisüberzuges eine bräunliche stumpfe Gesamtfärbung. Diese Dunkeltönung beherrschte im Anfang noch die naturalistischen Bilder. Doch leise wich sie der immer stärker sprechenden flüssigen Lebendigkeit der reinen Farbe. Sieht man den ,,Wandermusikanten" Manets (Abb. 2) daraufhin an, so wird man auch in der farblosen Abbildung bemerken und im besonderen an den Randfiguren rechts und links deutlich erleben können, wie die Flächen in sich flüssiger, schmiegsamer, lebendiger werden; wie nicht mehr feste und sichere Konturen die Formen bestimmen, sondern wie nach und nach von der Innenform her ein lebendiges Farbwogen an die Ränder streicht. Noch sitzt die Mittelfigur im formal Gefesselten ihres Baues; doch das Mädchen mit dem Kinde links und der Mann mit dem hohen Hut rechts vermitteln bereits ein weicher-schmiegsames der Fügung.

Bei der ,,Olympia" (Abb. 3) stellt sich nun Manet bereits ein äußerst schwieriges, rein farbliches Problem: sechs verschiedene ,,Weiß" sollen gemalt werden: das Helle des Linnens, der Decke, des Körpers, der Blumen-



3. Edouard Manet, Olympia (Paris, Louvre)



4. Edouard Manet, Erschießung Kaiser Maximilians (Mannheim, Museum)

manschette, der Blüten, des Gewandes der Dienerin. Das ist nur möglich, wenn das Auge bereits „gelernt" hat, „Farben an sich" zu sehen, zu lieben. Und im Jahre 1868 ist Manet so weit, im Bilde von der „Erschießung Maximilians" (Abb. 4) die Farbe zu völliger Freiheit ihres Eigenlebens zu führen. Mögen die Soldaten auch alle das „gleiche" Gewand tragen, mag ungeschultem Auge das „Blau" der Uniform immer das selbe scheinen: wo nun das Malerauge Farben wirklich „sehen" gelernt hat, da ergibt die wechselnde Lage des Tuches, seine wechselnde Stellung im Licht, die wechselnde Krümmung der verschiedenen Rücken auch eine immer „andere" Farbe. So ist auch im Boden, in der Mauer, im Hintergrund die Farbe an sich frei geworden und gleichberechtigt neben die Form getreten. Nun ist nicht mehr die Form das „Erste" und Wesentliche, das gezeichnet und dann erst „koloriert" wird, sondern die Hälfte ihrer Herrschaft hat diese Form bereits an die frei flutende und flüssig lebendige Farbe abgeben müssen. —

Bis hierher nun reicht die Vorstufe des Pleinairismus, die man gemäß als „objektiven Naturalismus" bezeichnen kann.



5. Edouard Manet, Am Square

Als nun um die Wende der siebziger Jahre der Naturalismus so weit entwickelt war, daß der Malerei im Dauergenusse und Dauerschauen die Objektivität alles Sichtbaren gesichert war, da begann, wiederum von tieferen Bezirken der sozialen Gemeinschaft her, eine Wendung zum Subjektiven einzusetzen. Im Gegenschlag gegen die bisher erstrebte Sachlichkeit immer wieder wiederholter Dauerbetrachtung kam ein gesteigerter Individualismus auf. Man wollte nicht mehr so sehen, wie Alle sehen; man wollte seine Eigenpersönlichkeit betonen, wie man als Einmaliger, Besonderer die Dinge sah.

„Wie Ich es sehe" begann also Rufwort der neuen Bewegung der siebziger Jahre zu werden. Der objektive Naturalismus der vorhergegangenen Generation wandelte sich zum subjektiven Naturalismus des letzten Jahrhundertviertels.

Fragt man nun, wie man im Sichtbaren, solange man Naturalist bleibt, seine Subjektivität denn überhaupt betonen könne, so ergibt sich folgende Lösung. Je länger und häufiger zwei Menschen ein und dasselbe Objekt betrachten, desto mehr werden sie in ihren farblichen und formalen Aus-

sagen über das Objekt zur Übereinstimmung gelangen. Je ,,kürzer" aber und vorübergehender, je schneller und ,,einmaliger" also jeder seinen Blick auf das Objekt schickt, desto stärker werden sich die persönlich-individuellen Differenzen geltend machen, die den einen vom anderen unterscheiden.

Schärfe ich aber nun mein Auge zur momentanen Einstellung auf die Farbe, so wird mir bald merkbar, daß es eine ,,dauernde" Farbe der Objekte in strengem Sinne überhaupt nicht gibt. Durch das Wandern der Sonne als Lichtquelle ändert sich die Tönung der Farbe von Stunde zu Stunde, ja von Minute zu Minute. Mit dem rasch-Sehen muß so ein fein-Sehen verbunden werden: man entdeckt die Nuance, die ,,Valeur". Und zwar findet man bald auch, daß der größte Reichtum aller Tönungen dann erlebbar wird, wenn man das ausgleichende Nordlicht des Ateliers meidet und sich in ,,freier Luft", im ,,plein air" seine Modelle sucht. So geht der Maler nun mit Palette und Staffelei ins Freie, nicht mehr, um bloß ,,Skizzen" zu machen, die er dann zu Hause ,,ausführt", sondern um das Bild in der freien Natur selbst fertig zu malen. So setzt sich etwa Monet vor einen Heuhaufen auf dem Felde und malt ihn von Sonnenaufgang bis zu Sonnenuntergang in jeder Stunde neu; denn in jeder Stunde ist er ein ,,neuer", ein ,,anderer" in den Tönungen seiner Farben, die mit der wandernden Sonne wechseln.

Manet brachte in der zweiten Hälfte seines Schaffens, zwischen 1870 und 1880, noch diese neue Art der Malerei, die man ,,Pleinairismus" nennt. ,,Am Square" (Abb. 5): hell in hell beginnt man zu malen. Das Licht wird entdeckt, flutet über die Flächen, löst ihre Konturen, hellt die Schatten. Augen, die gewohnt sind, Formen zu suchen und zu finden, müssen ,,umlernen". Das Auge und die Seele des echten Pleinairisten scheut die feste Form. Es sucht die laufenden, verschwimmenden Flächen der Farbe, es badet im Licht, es geht dem Weichen der Wellungen, der Biegungen und Senkungen nach. Daß damit das Formale ,,unklar" wird, schafft nun dem Maler keinen Kummer. Er holt eben von den vielfach möglichen Entzückungen des Sichtbaren diese Eine, die der ,,Farbe an sich", ans Herz und findet an ihr so reiche Weide, daß er für alles andere entschädigt ist. So heben sich Frau und Kind in Färbung und Beleuchtung aus dem Reichen der Palette, so wird dem willigen Auge der Mann, der sich, hinter der Frau, nach rechts hin auf seinen Arm stützt, im schwebend Verlaufenden seiner Form deutlich. So streckt sich der Garten in die Weite, und weiche, schwebende Luft erfüllt den Raum. —

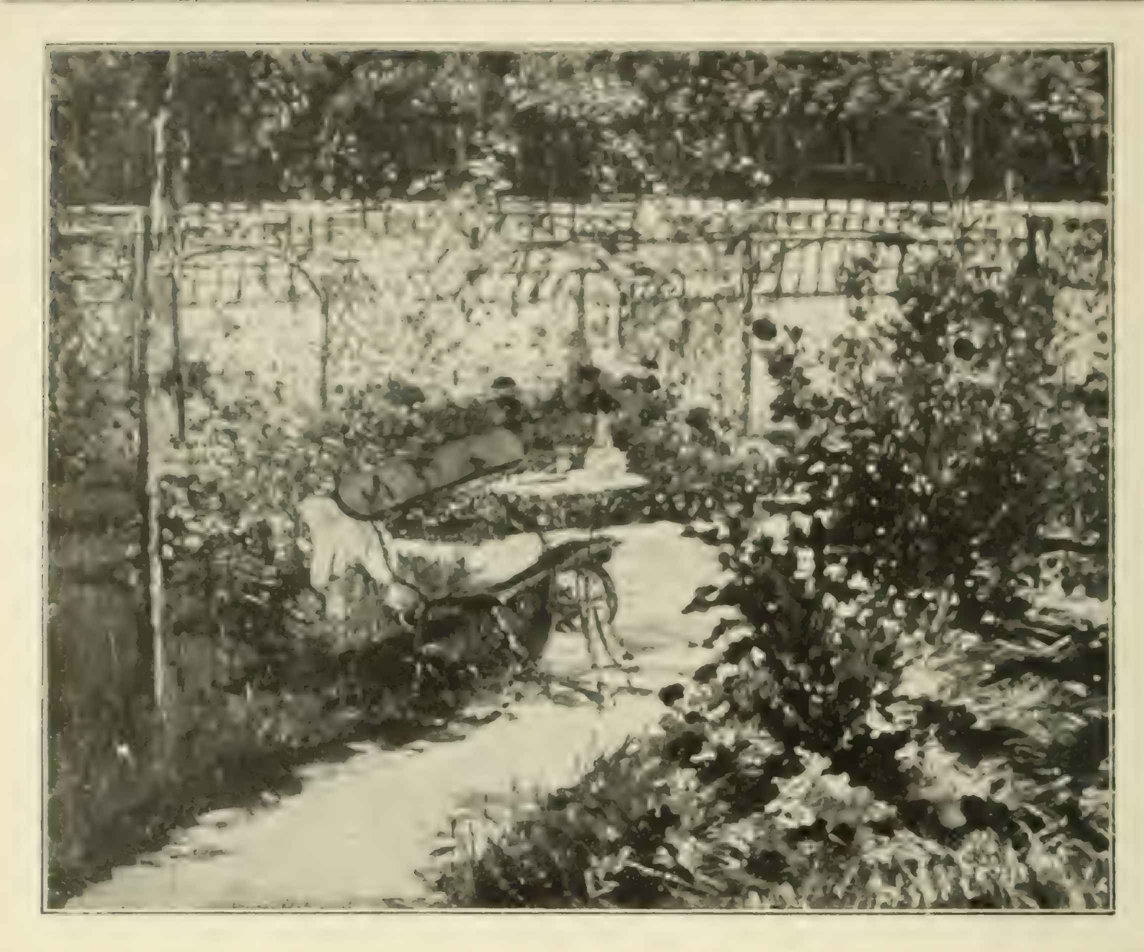
Eine einmal eingeschlagene künstlerische Tendenz wird bei ungestörter Entwicklung bis in ihre letzten Möglichkeiten hinein verfolgt. So ist es



6. Edouard Manet, Beim Vater Lathuille

auch hier mit der pleinairistischen Einstellung. Immer freier werden Blick und Hand, immer sprühender das Erlebnis.

„Beim Vater Lathuille" (Abb. 6) ist eines der strahlenden Sonnenbilder, die Manet als Reifer gemalt hat. An einem Sommersonnennachmittag im Freien, in einer kleinen Gastwirtschaft vor den Toren von Paris, sitzt ein Paar in pointiertem Gespräch. Er schickt seinen Blick gerade in ihre ausweichenden Augen, legt den Arm um die Lehne ihres Stuhles. Die Sonne brütet in Hitze über dem Garten und bringt die Luft zu gleißendem Flimmern. All dies Vorübergehende, farblich und lichtlich Momentane sucht Manet zu geben. Nur raschestes Malen kann dies Erlebnis fixieren. So denkt er nicht an die Füllung ruhender Formen; er denkt nur an das Erjagen verhuschender Nuancen. Und da diese Nuancen im raschest Vergänglichen ihre Tönung ändern, erjagt er auch im Raschesten des Pinselstriches ihre Valeur. So hat er nicht Zeit, die verschiedenen benachbarten Farbflecken ineinander zu „vertreiben", sondern er muß, will er überhaupt das lebendig Ergriffene fassen und halten, die Form des Bildes „offen" lassen, Farbfleck neben Farbfleck setzen und zugunsten des einschlagenden Eindrucks auf die Geschlossenheit der Bildfügung verzichten. Im Momentanen der Blickfassung gibt er so weiterhin die Tiefe des Gartens, den Kellner



7. Edouard Manet, Garten des Künstlers

im Hintergrund, die lebendig vibrierende Luft: breitet den Teppich der Farben in die vier Rahmenleisten dieses Ausschnittes des Sichtbaren.

So wie sich nun jedes Organ in seiner Tätigkeit selbst vervollkommnet, so steigert auch das Auge der Maler seine Empfindlichkeit, seine „Reizsamkeit" für das Sehen immer feinerer Valeurs. Immer sublimere Unterschiede werden „gesehen", immer leichtere Schwebungen „erlebt". So aber nun, wie die Augen der damaligen Maler immer empfindlicher für die feinsten Reize wurden, so müssen sich auch unsere Augen, die der Nach-Erlebenden, dieser damals neuartigen künstlerischen Sprache erst anpassen. Auf den Wegen der Maler muß man mit dem Willen der Maler gehen, um ihre Erlebnisse nach-erleben zu können. So müssen auch wir unsere heutige „moderne" Einstellung auf Kraft und Festigkeit vergessen und uns dem leichtest Schwebenden des Eindrucks hingeben. Dabei darf uns die äußere Form, die „Sprache" der Bilder nicht hindern, den Gefühls-Gehalt zu erleben, der h i n t e r der jeweiligen Formung liegt. Gerade die „offene Malweise" hat seinerzeit manches gute Auge, besonders wenn es „klassisch" erzogen war, gehindert, die Echtheit und Wahrheit der künstlerischen Ge-



8. Edouard Manet, Rue de Berne

staltung pleinairistischer und impressionistischer Bildwerke zu erkennen. Diese Offenheit der Malform kam in das Bild, wie wir sahen, bereits vom „raschesten“ Malen her, das durch die Einstellung auf die mit dem Wandern der Sonne andauernd wechselnde feine Nuance erzwungen wurde. Doch sie wurde noch durch eine zweite Tatsache gefördert. Man findet nämlich in der Natur nur in den seltensten Fällen „reine“ Farben; meist haben die Färbungen die verschiedensten Zwischentönungen, die aus den Palettenfarben nur durch Mischung der Grundtöne zu erreichen sind. Nun erweist aber die Praxis jeglicher Malerei, daß eine Farbe, die aus zwei Grundfarben der Palette gemischt wird, trüber ist, als die Ursprungsfarben. Die sogenannte „physikalische“ Mischung zweier Farb-Pigmente nimmt den Grundfarben viel von ihrem „Glanz“, von ihrer Leuchtkraft, ihrer Helligkeit. Andererseits wissen wir ja bereits, daß es gerade diese freudige Helligkeit war, die die Pleinairisten, die Frei-Licht- und Frei-Luft-Maler erstrebten. Aus diesem Dilemma fanden die Maler nun folgenden Ausweg. So wie man aus Erfahrung weiß, daß die „physikalische“ Mischung zweier Farbpigmente die Ursprungsfarben trübt, so weiß man auch aus Erfahrung,

daß diese Trübung bei „optischer“ Mischung nicht eintritt. Zwei Farben „optisch“ mischen heißt nun, sie als reine Farbflecken auf der Bildfläche vorerst ganz knapp nebeneinander setzen; um dann so weit von der Bildtafel zurückzutreten, bis sich die beiden Farben, durch ihr Zusammenfließen von der Entfernung her, im Auge mischen. Diese rein optische Mischung ergibt dann ebenfalls die gesuchte Mischfarbe, doch mit voller Wahrung und Erhaltung des Glanzes der Ursprungsfarben. Sieht der Maler also etwa das Gelbrot einer Blüte, so streicht er Gelb und Rot hart nebeneinander auf die Leinwand und tritt dann so weit von dem Bilde ab, bis sich die beiden getrennten Farbflecken zu Einem Farbton vereinigen: der dann sowohl die erstrebte Mischfärbung bis in die feinste Nuance hinein zeigt, wie auch den vollen Strahlglanz der Komponenten-Farben wahrt.

So kommt von zwei Seiten her: sowohl vom „raschen“ Malen als Malen der vergänglichen Valeurs, wie auch vom „optischen Mischen“ der Farben aus, die „offene Form“ in die pleinairistischen Bilder. In dieser seelischen Einstellung und objektiven Bildhaltung malt nun etwa Manet kurz vor seinem Tode, im Jahre 1881, die „Gartenbank“ (Abb. 7). Ein Stück seines Gartens, wiederum in Sonne und in Licht und Farbe, reizt sein Auge als ein farbiges Stück Natur. Mit höchster Sicherheit, huschend und dennoch bis ins Letzte treffend, eilt der Pinsel über die Fläche. Dem angepaßten Auge werden die Wegesbüsche rechts und links, wird der Tisch mit der Karaffe vor der Bank, werden Beet und Laubenbogen des Hintergrundes deutlich. Ein Rausch des Auges. Es ist alles Gold, was glänzt. Da Alles Farben trägt, wird gleichgültig, Was ich male; nur wichtig, Wie ich male. Das heißt, wie reich mein Auge die Welt sieht an Farben, Lichtern und Valeurs.

Das reifste Bild, das Manet in dieser Einstellung gemalt hat, ist die „Rue de Berne“ (Abb. 8). An einem Festtag im heißesten Juli sieht Manet die flaggengeschmückte, von Sonne durchflutete Straße hinab. Hell in hell stehen die Wände der Häuser, als farbige Flecken flattern die Fahnen in der durchlichteten Luft, hell in hell gehen die Menschen auf den Bürgersteigen, Valeur neben Valeur führt mit leisestem Schritt in die Tiefe, hell in hell löst sich die Ferne: meisterhaft im wellend-Schmiegsamen seines leichten Aufbaues, von letzter Reife des Auges, gibt das Bild ein Äußerstes einer Stil-Entwicklung. —

Eine einmal eingeschlagene Tendenz einer künstlerischen Einstellung wird bei ungestörter Entwicklung bis in ihre letzte Möglichkeit hinein verfolgt.

Zu diesem Ende wird die pleinairistische Kunstübung von Monet, dem Nachfolger Manets, geführt.



9. Claude Monet, Frühlingslandschaft (Berlin, Nationalgalerie)



10. Claude Monet, An der Seine

In der ,,Frühlingslandschaft" (Abb. 9) malt Monet ein Bild auf der Höhe pleinairistischer Meisterschaft. Im Grase vorn sitzt eine Frau, duftig gewandet, vor weither wogendem Ährenfeld. Ein Windstoß, der von der Tiefe des Bildes herweht, biegt die Bäume des Hintergrundes, hat aber noch nicht den vorderen Baum erreicht. Dieser Baum weist in seiner Fügung die luftigste Offenheit der Malerei. In leichtestem Haften sitzt Fleck neben Fleck, Valeur neben Valeur. In vibrierendem Zittern gehen Stamm, Zweige und Blätter nach oben.

Im Bilde der ,,Seine" (Abb. 10) ist diese hauchige Duftigkeit der Malerei noch weiter getrieben. In reiner ,,Luftperspektive" dehnt sich der Raum nach rückwärts. Bestand seit der Renaissance die Gepflogenheit, durch das Zusammenlaufen der Tiefenlinien zum Augenpunkt die Tiefenerstreckung des Raumes zu geben, so haben die Pleinairisten sehend ,,entdeckt", daß man Raumtiefe auch noch anders, rein mit farblichen Mitteln, geben könne. Denn wenn etwa ein Baum, oder auch nur ein Ast oder ein Blatt, um eine Strecke weiter in der Tiefe des Raumes steht, so bewirkt die zwischenliegende Luftschicht, daß die Färbung des rückliegenden Gegenstandes leise ins Bläuliche wechselt. Diese Tatsache war bereits den alten Malern als ,,blaue Ferne" bekannt; als ,,blaue Nähe" entdeckten sie erst die Pleinairisten. Durch die ständige Schulung des Auges auf die leisesten Farb-



11. Claude Monet, Der Fluß

variierungen eingestellt, sahen sie die leichte Verschiebung der Valeurs des Grün oder Braun oder Rot nach Blau hin, die auch ganz dünne zwischenliegende Luftschichten bewirken. Und so vermochten sie Tiefe zu malen, ohne perspektivische „Konstruktionen" zu errichten.

Und so geht auch Monet hier rein farblich, rein „valeurhaft" in die Tiefe. Meilenweit hinunter zum Horizont erstreckt sich die Landschaft, meilenweit wieder nach vorn dehnt sich der Himmel. Im leichtest Verschieblichen der Töne und Nuancen weitet sich das Bild.

Wo liegt nun die Grenze dieser Verfeinerung des Bildgefüges?

Sie liegt an der Stelle, die die Psychologie als „Reizschwelle" bezeichnet. Unsere Sinnesorgane reagieren nur auf Reize, die innerhalb zweier Marken liegen, deren eine die untere, deren andere die obere „Schwelle" bildet. Wird ein Reiz zu stark, so zerstört er das Sinnesorgan; wird er zu schwach, so wird er nicht mehr bemerkt, da er gleichsam der Nerventätigkeit nicht mehr den genügenden Anstoß zum Ablauf ihrer inneren Reaktionen zu geben vermag.

Nun war die pleinairistische Entwicklung auf immer größere Reiz-Verfeinerung eingestellt. Wurde dieser Weg immer weiter verfolgt, so

mußte man bis an einen Punkt gelangen, von dem aus die Sublimierung des Reizes nicht mehr weiter getrieben werden konnte. Das Bildgefüge mußte damit aus lauter so feinen, so letzthin sublimierten Valeurs bestehen, daß die Differenz zweier benachbarter Reize zu klein wurde, um noch weiter verkleinert werden zu können.

Derartige Bilder (Abb. 11) nun hat Monet in seinem späteren Alter gemalt. Sie sind kaum noch in Reproduktionen wiederzugeben. Die Originale zeigen meist eine einfache blaugraue Fläche, in der erst bei längerem Hinsehen und feinster Anpassung der Augen die Bildinhalte: Bäume und Flüsse, Schiffe und Brücken, zuweilen Häuser und ganze Plätze mit vielen Dutzenden von Menschen aus Duft und Dämmer tauchen. —

Damit ist die eine der Linien des „subjektiven Naturalismus", die pleinairistische, zum Abschluß gelangt. Auf immanenten Wegen war eine Weiterentwicklung nicht mehr möglich. Wie nun eine gänzlich neue Einstellung der Gemeinschaft auf ein gänzlich neues Gefühl diese Linie umbog, das wird erst erläutert werden können, wenn die zweite Linie des subjektiven Naturalismus, die impressionistische, besprochen worden ist.



12. Gustave Courbet, Zwei Mädchen am Ufer der Seine

2. IMPRESSIONISMUS

Wir gehen abermals auf die Zeit um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zurück.

Der objektive Naturalismus, getragen und geführt von Gustave Courbet, gewann seit 1850 die Bahn. Er mühte sich um die beiden Teilprobleme, um die Farbe und um die Form. Wie der subjektive Naturalismus des letzten Jahrhundertviertels die Farbe in immer momentanerem und immer feinerem Sehen zur Valeur-Flüchtigkeit des späten Monet entwickelt hatte, haben wir im vorigen Kapitel gesehen.

Nun bleibt uns vorerst noch das Formproblem und seine Wandlung vom objektiven zum subjektiven Naturalismus zu besprechen.

Objektiver Naturalismus hieß: die Dinge dieser Welt so darstellen, wie man sie bei immer wiederholter Beobachtung immer wieder findet. Auf die Form des Sichtbaren gewendet, besagt das, daß in immer wiederholtem

Hin- und Widersehen vom Objekt zur Maltafel die Umriß-Formen und die Innen-Formen des Modells in die vier Rahmenleisten des Bildes übertragen werden.

Courbet malt in dieser Einstellung im Jahre 1857 die „Zwei Mädchen am Ufer der Seine" (Abb. 12). In unerhorter Treue ist das Gesehene wiedergegeben. Da immer wiederholte Betrachtung den objektiven Naturalisten zur Fassung seiner Bilder führt, wird er mit Vorliebe ruhende, in der Zeit weilende und bleibende Stoffe wählen. So hat er hier zwei Mädchen gewählt, in ruhig lagernder Stellung, als Bleibe-Bild von besonderer Eindringlichkeit.

Lebensgroß, schon vom Formate des flachen Rechtecks her von satter Ruhe. Unter dem deckend Lastenden der Baumkrone, am träge fließenden Wasser, neben dem flach bleibenden Kahne von stillster Dauerhaftigkeit. In dem dichten Gehäuse der Umgebung haben sich zwei Mädchen in Ruhe hingelagert. Dicht und breit aneinandergeschmiegt, bilden sie einen geschlossenen Komplex. Das zweite Mädchen stützt faul und müde ihren Körper auf, nimmt mit weitem, losem Griff des Armes den breiten Blumenstrauß an sich und lagert still. Die Hauptfigur des Bildes schläft. Im satten Ruhen dieses Schlafes liegt sie wie angeflacht, wie angesaugt am Boden. Die Glieder breiten sich in das Bequemste der Schlafstellungen aus. Rein passiv, im Gelösten aller Muskeln, im Gelockerten der Gelenke sinken sie so erdennahe wie möglich. Bis in die Stellung der Finger, bis in das leise Senken des Kinnes hinter den geschlossenen Lippen ist alles zur Ruhe, zur satten Trächtigkeit des Schlafes gebracht.

Und nun sehe man, wie Courbet diese Formen abfühlt. Von der obersten linken bis zur untersten rechten Ecke des Bildes ist in treuester Bewahrung des Gesehenen Millimeter nach Millimeter in das Bild übertragen. Die Blätter im Saftigen ihres Wuchses, die Stoffe im Dichten oder Lockeren ihrer Fügung, die verschiedenste „Materie" des Lebendigen nach Fleisch und Haut, nach Haar und Nägeln, der „stoffliche Charakter" jeglichen Teiles werden bis in ihre atomhafte Struktur gemerkt, geliebt, gemalt. Tausende von Fixations-Akten führen den Blick auf das Objekt, von hier auf die malende Hand, dann wieder zum Objekt zurück, vergleichen, gleichen an, bilden ab, was an Form-Gegebenheiten draußen in der Natur zu finden, zu erleben ist.

Diese Natur-Nähe mußte für die damaligen Menschen, die noch nicht — wie wir heute — durch jahrzehntelange naturalistische Kunstübung gegen Erlebnisse dieser Art abgestumpft waren, den höchsten Erdenrausch bedeuten. Wie wenn lebendiges Blut durch die Adern der Figuren flösse, wie wenn der Pulsschlag irdischen Werdens hier wahrhaftig in ein Kunstwerk gefangen wäre, so mußten derartige Bilder auf die damaligen Erlebenden



13. Edouard Manet, Im Tuileriengarten

wirken. Sie sahen die Natur in ihrer Objektivität, um sie zu erleben, wie sie für Alle da war, die sehen konnten, die mit und an Courbet sehen lernten. —

Da wendet, wie wir erfahren haben, Ende der sechziger Jahre die neue Gemeinschafts-Einstellung jegliches Erleben ins Subjektive. Wir haben auch bereits besprochen, auf welche Weise es innerhalb des Sichtbaren möglich wird, dieses Subjektive des Erlebens zu bringen und zu betonen. Wer „persönlich" sehen will, muß rasch sehen, muß mit schnell eilendem Blick die Gegebenheiten fassen, um eben diese seine „Auffassung", unkorrigiert durch ständig wiederholten „Vergleich" des Gemerkten mit dem objektiv Vorhandenen, möglichst in ihrer individuellen Sonderheit zu bewahren.

Wie dieses rasche Sehen im Gebiete des Farblichen zur Entdeckung der „Valeur" führte, haben wir berichtet. Fragen wir weiterhin, wie sich im Charakter des rein Formalen dieses schnellere Erleben ausdrücken läßt, so finden wir zwei Möglichkeiten, die Darstellung eines rasch-gesehenen Objekts von der eines dauernd-gesehenen deutlich zu unterscheiden: die „Einschränkung des Fixationskreises" und die Wahl rasch vergänglicher Vorgänge als Objekte der Bilddarstellung. —

Wissenschaftliche Erörterung ist darauf angewiesen, in Teile zu trennen, was in der Wirklichkeit des Erlebens unmittelbar vereinigt ist. Der Nachteil einer derartigen „Trennung", also einer jeden wissenschaftlichen „Analyse"

ist, daß man eben quasi „unlebendige" Stücke in der Hand behält; ihr Vorteil, daß man auf diesem Wege kompliziertere Komplexe leichter übersieht. Soll aber letzten Endes fruchtbar werden, was durch ein derartiges Verfahren festgestellt wird, so muß, nach durchgeführter Analyse, unmittelbares emotionelles Erleben vor den Kunstwerken wiederum in Eines zusammenschweißen, was intellektuelles Verfahren in die Komponenten aufgelöst hatte. —

Die Dauer-Betrachtung ist psychologisch dadurch gekennzeichnet, daß man das schauende Auge zwingt, ein gegebenes Objekt auf das genaueste durch-zu-sehen. Physiologisch erörtert, stellt sich die Sachlage folgendermaßen dar. Die Netzhaut unseres Auges ist nicht in allen Teilen gleich „empfindlich". So wie sie einen „blinden Fleck" zeigt, der für Licht- und Farbenreize überhaupt unempfindlich ist — jene Stelle nämlich, an der der Seh-Nerv in das Auge eintritt —, so enthält sie auch eine besonders ausgezeichnete Stelle, an der die Sehnerven-Endigungen am allerdichtesten sitzen. Von dieser „Seh-Grube", der „fovea centralis" aus, sind die empfindlichen Nerven-Endigungen in abnehmender Dichtigkeit bis an die Ränder der Netzhaut verteilt. Je dichter nun diese Nerven-Enden sitzen, desto „deutlicher" sehen wir. Um also recht deutlich und genau zu sehen, benutzen wir die Beweglichkeit des Augapfels und stellen jene „Seh-Grube", den Fleck des „deutlichsten Sehens", immer direkt auf jenen Teil des Objektes ein, den wir gerade in den Blick nehmen wollen: wir „fixieren" den betreffenden Teil des Gegenstandes. Da nun immer nur ein verhältnismäßig kleines Stück des Objekts auf der Stelle deutlichsten Sehens abgebildet werden kann, sind wir darauf angewiesen, größere Objekte nach und nach „durchzufixieren", um alle Teile und alle Einzelheiten wirklich auch genau zu sehen und deutlich zu erkennen.

Man stelle sich demgemäß vor, wie unzählige Male Courbet die lebensgroßen Modelle seiner Bilder „angesehen" hat, wie tausende Male er die Stelle seiner Augen, die die deutlichsten Ab-Bilder gab, auf die kleinsten Teile der Modelle gerichtet hat, in wie ungezählten Fixations-Akten er dann wiederum das Gemalte mit dem Natur-Gegebenen verglich. Daß er dabei „ruhende" Objekte, also solche, die ihre Stellung im Zeitablaufe möglichst nicht veränderten, bevorzugen mußte, ist ebenso klar, wie die Tatsache, daß bei einem derartigen Verfahren für „persönliche Auffassung" oder „individuelle Einstellung" kaum Raum bleibt.

So wird das Erste, was die Wendung zum Individualistischen zu ändern suchen wird, die Anzahl der Fixationsakte sein. Da man, um „persönlicher" zu sehen, den erstmaligen „Eindruck" vor dem ständig kontrollierten „Ab-Bild" zu bevorzugen begann, schränkte man die Anzahl



14. Edouard Manet, Platzende Granate

der Fixationsakte ein. Das heißt, im rascheren Sehen begnügte man sich damit, einzelne Partien des Natur-Vorbildes genau und exakt gesehen zu haben, und gab die anderen Partien mehr im Charakter jener Undeutlichkeit, die allem Gesehenen eignet, das sich nicht im Zentrum, sondern gegen die „Ränder" der Netzhaut hin abbildet. Mit dieser „Verengung des Fixationskreises" traten also Hauptstellen im Bilde deutlicher heraus; Nebenstellen werden mehr „verwischt", mehr „verschwommen" gegeben.

Manet nähert sich bereits leise dieser Auffassung, als er Anfang der sechziger Jahre den „Tuileriengarten" (Abb. 13) malt. Viele Menschen in Licht und Luft, in Sonne und Schatten, teils in Ruhe, teils in Bewegung füllen das Bild. Im Vordergrunde zum größten Teile persönliche Bekannte von Manet, die auch alle namentlich festgestellt werden konnten; im Hintergrunde die weitere Menge, Männer, Frauen, Kinder, in reicher Fülle lebendigen Durcheinandergehens.

Nun setzt die Forderung für den Beschauer ein, auch dieses Bild, und wäre darin noch so viel Neuartiges, vorerst „mit den Augen des Malers"

zu sehen. Also den vorerst vielleicht neuen und noch ungewohnten Seh-Gepflogenheiten des Künstlers zu folgen und zu versuchen, ob nicht neuartige Erlebnisse die Mühe der neuartigen Einstellung lohnen.

Da wird man nun deutlich erleben, daß das Bild — besonders gegenüber den Bildern Courbets — an spezifischer „Lebendigkeit" außerordentlich gewinnt, wenn man, wie Manet selbst, sein fixierendes Auge nur im Vordergrund, etwa bis zum zweiten Drittel der Höhe des Bildes, wandern läßt, und alles, was dann noch als Hintergrund mit im Bilde ist, bloß mit nichtfixierendem Auge sieht, bloß beim Sehen des Vordergrundes „mitsieht". Es stellt sich nach einiger Seh-Anpassung bald der Eindruck heraus, daß vor bewegter, leicht verschieblicher, lebendig-durcheinanderströmender Folie eine Anzahl von Menschen mehr in Ruhe verharren. Das Bild erhält von ferne her mehr den Charakter einer eben gesehenen Situation; das „Festgenagelte", wie Manet jetzt vor Courbets Bildern gesagt hätte, ist vermieden.

Um bei derlei „Fortschritten" des Kunstschaffens willig mitzugehen, muß man sich klarmachen, daß „Fortschritt" im Künstlerischen eben etwas völlig und durchaus anderes bedeutet als im Wissenschaftlichen. Fortschritt in der Wissenschaft wird stets so erreicht, daß eine einmal erkannte Wahrheit als solche „ewig" bleibt. Die Lehrsätze der niederen Algebra bleiben „wahr", auch wenn die höhere Analysis noch so viel Weiteres und Mehreres feststellt und dazu-baut. In den Künsten aber bedeutet „Fortschritt" etwas völlig anderes. Kunstwerke leben rein von ihrer Gefühls-Wirkung. Und auf diesem Gebiete treibt zum Fortschritt nicht das Streben, immer wieder bleibende Tatsachen der Erfahrung festzustellen; sondern „Fortschritt" in der Kunst heißt im Wesen immer wieder bloß ein Wechseln des Gefühles. Gefühle unterliegen nämlich, gerade je intensiver und je häufiger sie erlebt werden, dem tötenden Gesetze der Abstumpfung. Sie sterben, gerade durch ihr Leben, sie zehren sich in ihrer Wirkung auf. So ist „Fortschritt" in der Kunst das Streben nach dem Finden und Erleben neuer Gefühle. Diese neuen Gefühle sind bei ungestörten Stil-Abfolgen meist stetig mit den vorhergehenden verbunden. Gleichwohl aber sind sie ihre größten Feinde. Jede neue Söhne-Generation, die gegen die Väter-Generation ein neues Gefühl, einen neuen „Stil" propagiert, pflegt nichts Hassenswerteres zu kennen, als eben diese Gefühle der Kunst der Väter.

So also muß man auch hier den „Fortschritt" von Courbet zu Manet nehmen. Courbet glaubte nicht nur die „Natur" in seinen Bildern gebracht, sie in ihnen „gefesselt" zu haben; es war für seine Generation auch so. Doch auch das Verhältnis zur Natur ist ein Gefühls-Verhältnis und daher nicht für alle Generationen dasselbe. Hatte Courbet in der Natur



15. Edouard Manet, Wettrennen in Longchamps

noch das Gefühl satt bleibender, „ewig" ruhender Dauer erlebt, so beginnt Manet nun, die Natur rascher und beweglicher zu sehen und zu erleben. Denn ihm ist die Natur, die ja so vielfältige Gesinnung zeigen kann, eben eine „andere" geworden. Und so glaubt erst er jetzt, mit seinem rascheren, erraffenderen Sehen ihr eigentlich auf der Spur zu sein. Und so werden auch die Gefühle seiner Bilder für alle jene, die gleich ihm für das Dauer-Gefühl abgestumpft waren, neuartige, neu bereichernde, also „schöne" Gefühls-Erlebnisse. —

Nun liegt aber die zweite neue „Entdeckung" für diese Maler nahe. Diese Maler wollen „rascher" sehen, die Natur nicht mehr im Dauer-Schauen und Dauer-Genusse tausende Male durch-fixieren, sondern sie in schneller erfassenden Blick nehmen. Nun kann man ruhende Objekte der Natur entweder dauernd oder rasch betrachten; bewegte und vergängliche Natur-Vorgänge aber kann man nur in schnellem Sehen erfassen. Da nun die Maler von ihrer neuen Einstellung her auf das Schnell-Sehen — um eben „individuell" zu sehen — gerichtet waren, lag es sehr nahe, dieses rasche Schauen auch immer mehr nur solchen Objekten zuzuwenden, die, selbst schnell vergänglich, für ein Dauer-Schauen gar keine Möglichkeit geboten hätten. Denn die Koinzidenz, die so vom rasch vergänglichen Objekt her mit dem rasch eingestellten Sehen des Subjekts in Eines traf, mußte eine verstärkte Wirkung des Erlebnisses begründen und gewährleisten.

So kommt das Malen rasch vergänglicher Vorgänge in den Darstellungskreis des Impressionismus. Manet malt etwa das Bild der „platzenden Granate" (Abb. 14). Über einem Pikett Soldaten platzt die Mörderwaffe und wirft alle mit einem Schlage zu Tode. Im momentan Verrissenen der Glieder, im Verrenkten der Leiber, in Krümmungen und Windungen schleudert es sie zu Boden. — Manet bemüht sich, dieses rasch schlagende Ereignis zu malen. Aus seiner Natur-Erfahrung holt er das Stürzen und Fallen von Menschen und gibt ihm eine glaubhafte Zusammenordnung.

Als er jedoch das fertige Bild nachlebte, da mußte er sicherlich bald hemmend fühlen, daß es in dieser Form „unmöglich", also „unwirklich" sei. Denn gesetzt, er wäre bei diesem entsetzlichen Ereignis als Zuschauer dabei gewesen und hätte dies durcheinandergerissene Geschehen in seinen Blick gefaßt: wo hätte er die Zeit hernehmen sollen, das Bild-Ganze, also das Ganze der gegebenen Tatsachen, so genau durchzufixieren? Manet gibt in seinem Bilde von der oberen rechten bis zur unteren linken Ecke, von den Gesamthaltungen bis in die Einzelheiten der Fingerkrümmungen, der Gamaschen, der Uniformknöpfe die Gegebenheiten so, als hätte er tatsächlich Zeit gehabt, sie sich alle auch genauest anzusehen, sie durchaus „durchzufixieren". Gar bald



16. Edgar Degas, Tanzunterricht



17. Edgar Degas, Ballettprobe

mußte das Gefühl Manet sagen — wie es das auch bald uns im Nach-Erleben sagt —, daß das Bild in dieser Form Hunderte von Störungsstellen aufweist, daß man andauernd und immer wieder aus dem Erlebnis eines rasch vorbeigehenden Geschehnisses herausgerissen und zum Dauer-Schauen gezwungen wird, da allüberall immer wieder bei Vergänglichstem der Gesamtform Genauestes der Details das Auge fesselt. —

Aus diesem Dilemma hilft nun nichts, als die „Einengung des Fixationskreises". Nimmt der Maler aber diese vor, so kommt in Verbindung dieser Verengung der Fixationszone mit dem Darstellen rasch vorübergehender Geschehnisse die prachtvollste Vereinigung in schlagend wirksamem Natur-Gefühle zustande.

Als Beispiel hierfür diene das „Wettrennen in Longchamps" (Abb. 15)

Manet steht auf einer Brücke über der Rennbahn und wartet auf das Rudel heransprengender Pferde. Er liegt gleichsam auf der Lauer, um mit Einem Blick den Moment zu erfassen, in dem die Pferde heran- und vorbeibrausen. So wirft er ihnen, als sie heranjagen, seinen Blick entgegen Kreisend, in Verengerung der Fixationszone auf eben nur die Reiter und ihre Pferde eingestellt, faßt er ihr Rudel in den Blick, verweilt mit seinem Auge innerhalb dieses Kreises, nimmt die galoppierenden Pferde, die Reiter im Schwingenden ihres lockeren Sitzens, vornübergebeugt auf die Mähne



18. Edgar Degas, Der fallende Vorhang

ıs deutliche Sehen — und läßt die ganze Weite der Umgebung im Undeut-
ch-Verschwommenen des Sehens mit den Randzonen der Netzhaut. Indem
r das Erlebnis so faßt und das Bild so malt, muß gerechterweise auch der
Beschauer die gleichen Wege gehen. Auch er darf das Bild nicht
nders sehen, als der Maler die Natur sah: auch er darf mit
einem fixierenden Auge die engere Zone der Reiter nicht verlassen und
ıuß, sein Auge strenge an die Zentralgruppe gebunden, mit den Rändern
er Netzhaut gleichzeitig mit-sehen, was den Hof dieses Kern-Geschehens
ildet. Tut er dies aber, bleibt der Beschauer als Nach-Erleber im Kern-
reise der galoppierenden Pferde, reißt von hier aus das Moment-Erlebnis
ı sein Herz, nimmt das Undeutliche der Rand-Zone als Hof, als „Am-
iente" des Erlebens: so wird mit einschlagender Wucht das Moment-
rlebnis in einer Frische und Unmittelbarkeit wirksam, die allerhöchsten
rades ist. —

Bekam der Pleinairismus seinen Namen vom Malen in freier Luft und
ı freiem Licht, so erhält der Impressionismus seinen Namen vom Fest-
alten des einmaligen Ein-Druckes, der „Impression", in jener Frische und
Höhe, wie sie eben der Moment gebar.

Beide Linien nun, der Pleinairismus und der Impressionismus, bilden
ı inniger Verschmelzung das Stilgefühl des „subjektiven Naturalismus"



19. Edgar Degas, Die Balletteuse

zwischen 1875 und 1900. Feinstes Valeur-Sehen der Farben in Verbindung mit raschestem Moment-Sehen der Formen schmiedete die Werke zu Zeugen sichersten Stilgefühls. — Und von hier aus dürfte wohl klar sein, daß diese Stilphase, die im allgemeinen „Impressionismus" genannt wird, für die Malerei nichts anderes als „rasch gesehener", für alle Künste also „rasch erlebter" Naturalismus ist.

So wie Monet als Nachfolger Manets der Meister der pleinairistischen Palette wurde, so wurde Degas der Nachfolger Manets im Erjagen und Erraffen flüchtigster Moment-Erlebnisse. Degas wählte sich dazu als Spezialgebiet die Welt des Balletts. Denn hier fand er vereint, was er suchte: Momenterlebnis in innigster Verbindung mit Licht- und Farbenreichtum.



20. Edgar Degas, Die grüne Tänzerin

Der „Tanzunterricht“ (Abb. 16) zeigt das Momentane des Eindrucks am stärksten im zufälligen „Ausschnitt“ des Bildganzen. Während das Hauptaugenmerk dem Ballettmeister und der Übenden zugewandt ist, leben im Bilde sonst noch Figuren, die durchaus willkürlich vom Rahmen überschnitten werden. Degas „arrangierte“ nicht, er schob seine Bildfläche nicht zurecht. Sondern im Zufälligen der Überschneidung des Fußes rechts, der Körper oben auf dem Klaviere, stehen Figuren im Bilde, reichen stückweise in den Raum hinein oder aus dem Rahmen hinaus: bleiben eben so, wie sie der erste Blick gerade traf und faßte.

In der „Balletprobe" (Abb. 17) ist reicherer Bildinhalt auf impressionistische Ebene gebracht. Das Auge wandert im Jagen nach Sensationen reizvoll-momentaner Bewegungen. Vom Bildhintergrunde rechts, vom hingeflegelten Sitzen des Direktors, bis in die durcheinanderwirrenden Bewegungen links ist alles wie im Kaleidoskop von beweglichster Lebendigkeit, raschester Vergänglichkeit, flüchtigster Fixierung.

So weit geht dieses Jagen nach Moment-Bewegungen, daß Degas sich nicht scheut, eine Sensation festzuhalten, die frühere Zeiten gar nicht „gesehen" hätten. Mag die gleichzeitige Ausbildung der Moment-Photographie das Auge für derartige Erlebnisse geschärft haben; die Freude daran war sicherlich nicht durch diesen zufälligen technischen Fortschritt, sondern von der innersten seelischen Einstellung des „dem Momente Lebens" her begründet.

Degas also sitzt einmal im Parkett des Theaters und erhascht, gerade als sich der Vorhang über dem Schlußbild des Balletts senkt, gerade noch durch den Spalt zwischen Vorhangskante und Rampe die Bewegung zweier Balleteusen. Getroffen von dieser Augenblicks-Sensation malt er den „Fallenden Vorhang" (Abb. 18). Gerade dieser Augenblick, gerade dieser Moment, ein „wie Ich es sehe" auch hier, schien ihm als Bildinhalt reizvoll.

Seine zwei Meisterstücke aber hat Degas mit den beiden Einzelfiguren zweier Balleteusen gemalt, die er in duftigstem Pastell festhält. Pastell mußte seiner hauchigen Farben wegen dem gleichzeitig auch meisterhaften Pleinairisten Degas ganz besonders gemäß sein. — Degas sitzt eines Tages im Theater in der rechten Proszeniums-Loge des ersten Ranges und erlabt sein Auge wieder einmal an den sprühenden Reizen des Balletts. Da faßt er, in der „Balleteuse" (Abb. 19), die Prima-Ballerina in den Blick. Er läßt sein Auge um das Gesicht der Tänzerin als Kern-Zone kreisen, läßt alles andere außerhalb des fixierenden Blickes. So wird die Form von Kopf und Brust-Ansatz noch leise klar, und ringsherum ist sprühende Augen-Weide im Aufflattern und Verhuschen, Aufblitzen und Verleuchten pointiertester, feinsinnigster Farben. Wie aus unbestimmtem Gewoge hebt sich der Oberkörper der Frau ins Klare, steht wie eine feste Blüte im locker Duftigen vibrierender Umgebung.

Und die „Grüne Tänzerin" (Abb. 20) löst das Bild-Gefüge womöglich noch lockerer, luftiger und duftiger auf. Das Auge fragt nicht mehr nach fester Form, nach Bau und „Statik". Sondern im Momentansten wird der flache Teppich farblicher Sensationen gebreitet, Formen und Farben huschen durcheinander, stehen im raschesten der Bewegung und im sichersten der Valeur als flaches Bildgefüge auf: die Haut der Welt in allem ihren Glanze sprüht Freudigkeit und Seligkeiten des reinsten Wie, verachtend alles Was. Alles ist Gold, was glänzt! —



21. Max Liebermann, Die Polospieler

Wo die Praxis des Kunstschaffens fast immer alle theoretischen Unterabteilungen in Eines des gesamten Werkes zusammenlaufen läßt, da fügt es sich zuweilen, daß markante Beispiele diese oder jene Einzelrichtung besonders klar zutage treiben. So kann jene Verengerung des Fixationskreises, von der vorhin die Rede war, und die bei Degas oft nur im Ansatze zu beobachten ist, bei der Radierung der „Polospieler" Liebermanns (Abb. 21) aus dem Jahre 1911 ganz besonders deutlich erlebt werden. In heißestem Galopp sind von rechts und links aus der Bildtiefe heraus zwei Pferde einander entgegengejagt worden. Im letzten Moment, kurz vor dem körperlichen Zusammenprall, werden beide herumgerissen. Und nun verfolge man, wie nur um die Köpfe der beiden Pferde die Form halbwegs klar zu erkennen ist, und wie diese Form desto mehr verrissen und verunklärt wird, je mehr man sich den Randpartien nähert. Faßt man aber nun mit nach-lebendem Blick auch nur die Kernzone des Bildes ins Auge und geht dabei dem momentan Einschlagenden und blitzhaft Vorbeijagenden des Eindrucks nach, so wird man, gerade wenn man das Auge nicht wandern läßt, das pointiert-Zugespitzte des Vorganges erleben und dabei erfahren, wie das Auge immer wieder von den den Blick abstoßenden Randpartien in die klarste Mittelzone des Bildganzen eingesaugt wird.

Wer recht ein Bild erlebt, hat es gemalt, sagt Herbert Eulenberg. Wir können prägnanter sagen: wer ein Bild recht, das heißt im Sinne des Künstlers erleben und genießen will, muß sich so anstellen, als würde er es malen. Tut man dies bei diesem Bilde, denkt man sich etwa vor diese Szene eines Polo-Spiels: faßt man dann mit seinem Blick die Moment-Situation, reißt gleichsam dieses Teilstück an Geschehen aus dem Gesamten der Welt, um es mit offenen Wundrändern in den Rahmen zu spannen: so erlebt man bei dieser Darstellung eine Stärke und eine Intensität eines einmaligen Eindrucks, die schlechthin nicht mehr zu übertreffen sind. Denn eine noch weitergehende „Verengung des Fixations-Kreises" würde ein Abbrechen der Spitze, ein gänzliches Haltlos-Werden der gesamten Konfiguration bedeuten. So hat auch hier — wie im Pleinairismus — die immanente Entwicklung dort ein Ende, wo die abermalige Verfeinerung des Reizes zum völligen Zerbrechen des Bild-Eindrucks führen würde. —

Wie die Entwicklung nun von jener feinsten Sublimierung des Pleinairismus, sowie von dieser feinsten Zuspitzung des Impressionismus aus weiter fand, das kann und soll nicht theoretisch konstruiert werden, sondern das müssen und sollen die Bildwerke selbst, mögen sie uns auch noch so verwunderlich erscheinen, in ihrer faktischen Tatsächlichkeit erweisen.



22. Paul Signac, An der Seine

3. POINTILLISMUS UND KUBISMUS

Wir haben festgestellt, daß „Fortschritt" in der Kunst einen völlig anderen Bedeutungsinhalt hat, als in der Wissenschaft; daß dieses Wort im Bereiche aller Künste vorerst nur bedeute, daß ein anderes Gefühl als das bisher geltende das Ersehnte und Erstrebte wird.

Das Gefühl, das der „subjektive Naturalismus" des letzten Jahrhundertviertels im Pleinairismus und im Impressionismus gepflegt hatte, war in immanenter Verfeinerung zu einer Sublimiertheit gelangt, die für die gegebenen menschlichen Sinnesreaktionen nicht mehr zu überbieten war. Also mußte ein „anderes" Gefühl an seine Stelle treten.

Perioden einer derartigen Kunst-Wende bieten nun dem Verständnis meist so lange ganz besondere Schwierigkeiten, bis man weiß, wohin eigentlich die neue Entwicklung tendiert. Für alle Übergangs-Erscheinungen wird damit wesentlich, daß man, zumindest im Gröbsten, bereits ahnt, was sich vorbereitet. Das Ziel braucht noch lange nicht erreicht zu sein. Doch über die Tendenz des Neuen muß einigermaßen Klarheit herrschen, wenn jene Zwittergebilde verstanden werden sollen, zu denen es in derartigen „Mutierungszeiten" immer kommt.

Deshalb stehe am Beginne der Erörterungen über die Übergangserscheinungen des Pointillismus, des Kubismus, des Futurismus und der

absoluten Malerei die Versicherung, daß man im allgemeinsten dieses neue Ziel bereits kennt. Der eigentliche „Expressionismus" liegt für die zunächst folgenden Ausführungen dabei noch weit im Felde. Doch das wesentlich neue Grundgefühl, das erstrebt wird, ist hier bereits wirksam: neue Kraft, neue Vereinheitlichung des Bildgefüges. Dies allein besagt der um die Jahrhundertwende aufkommende Ruf nach „Synthese". —

Zwei waren der Wege, die wir vom objektiven Naturalismus seit 1850 verfolgt haben: der Weg der Farbe durch den Pleinairismus; und der Weg der Form durch den Impressionismus.

Wir gehen heute vorerst den Weg der Farbe weiter: vom Pleinairismus an die Schwelle des Expressionismus: er führt durch den Pointillismus und den Kubismus (Tab. S. 3).

Im nächsten Aufsatze dann wollen wir den Weg der Form gehen: vom Impressionismus an die Schwelle des Expressionismus: er wird durch den Futurismus und durch die absolute Malerei führen. —

Die höchste „Differenziertheit", das Eingehen auf die feinsten, vergänglichsten, sublimiertesten Nuancen-Erlebnisse war das Ziel des reifen Pleinairismus gewesen. Er hatte bei jenem Bilde von Monet „Der Fluß" (Abb. 11) geendet, das wir als letztes Beispiel des ersten Kapitels bereits besprochen haben. Auf das hauchigste sind die leisesten Valeurs festgehalten. Kaum wahrzunehmen beim ersten Blick. Erst längere Anpassung an die überfeinen Nuancen erschließt dem Auge eine Welt hingehauchten Daseins, das in leisesten Berührungen den Reigen reiner Farbtöne schlingt.

Da ertönt der neue Ruf nach Kraft, nach neuer Stärke, nach „Bau" und „Festigkeit". Er kommt aus tiefsten sozialen Bezirken der Gemeinschaft herauf. Man ist der Überfeinerung müde, man ist der „Décadence" satt. Man will sich selbst wieder als gesünderen, kräftigeren Menschen fühlen, der Einzelne wie die Gemeinschaft.

Nun gibt es unter den Künstlern, genau so, wie unter allen Menschen, Mutigere und Zagere. Die Mutigen, Großen, die „Genies", wie etwa Cézanne und van Gogh, die gehen steile, gefährliche Wege. Die Kleineren, Vorsichtigeren, die gehen engere Schritte, zuweilen Fuß vor Fuß, Millimeterspuren.

Zu diesen ganz Zagen, Vorsichtigen gehören die Pointillisten.

Der Pinselstrich des reifen Pleinairismus war ein Hauch, eine Farben-Schuppe geworden, zart haftend wie auf einem Schmetterlingsflügel, mit leisesten Verschiebungen in die Neben-Nuance überschillernd.

Da kam der Ruf nach „Kraft" und „Synthese" und traf diese Kleinen, wehte ihre Bilder an. Und da wieder war der billigste Weg, der am wenigsten kühnen Wagemut erforderte: jener, der den Gesamtbau des



23. Paul Signac, An der Seine bei St. Cloud

Bildes im Lockeren seiner Fügung beließ, wie er war; und der nichts zusammenfaßte und „kräftigte", als den einzelnen Pinselstrich.

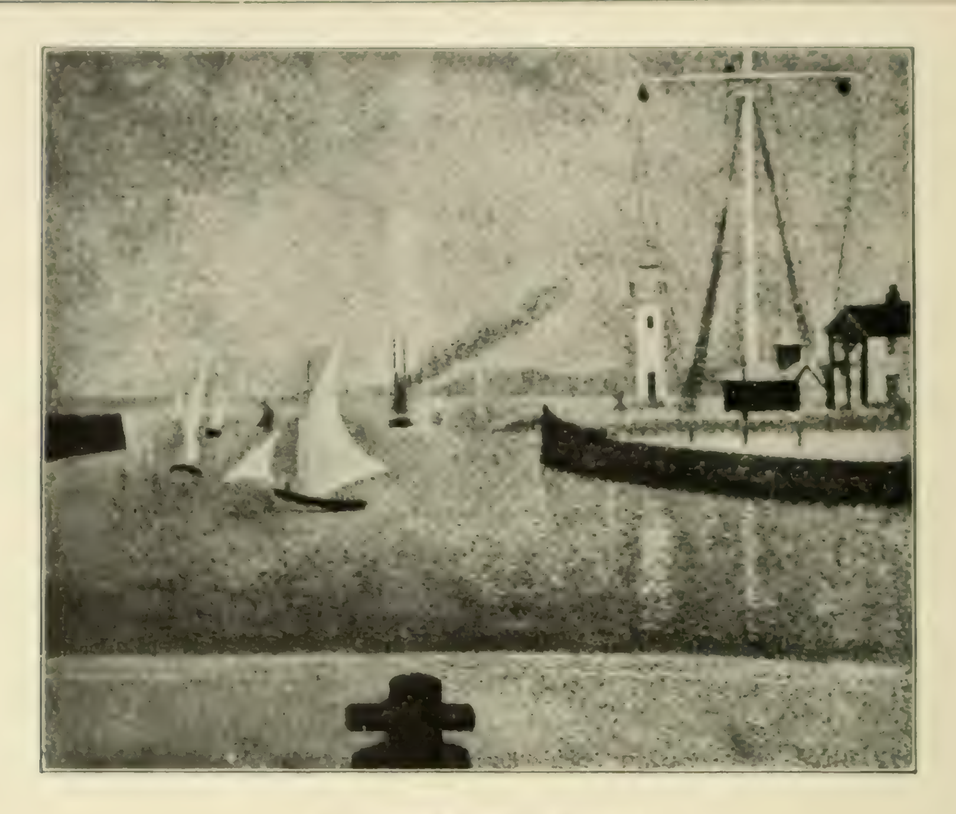
Diesen einzelnen Pinselstrich „festigen" heißt nun, ihn nicht mehr offen in seinen Nachbarn überlaufen lassen: sondern ihm „Ränder" geben. Ihn als Flecken, als kleines Element in sich begrenzen, ihn zum „Punkt", zum kleinen Quadrat oder Kreis oder Rechteck „geometrisieren": womit der „Pointillismus" erreicht ist.

Man sieht, der Schritt ist so enge wie leicht. Einmal dies erkannt, und der Pointillismus bietet kein Rätsel mehr.

„Kraft" also angewandt auf das kleinste Element der Malerei: Zwergenkraft.

Im Anfange noch etwas zaghaft und verwischt. Signac: „An der Seine" (Abb. 22). Noch werden die alten Bildinhalte weiter gemalt. Doch man betrachte die Malweise. Zaghaft festigen sich die Pinselstriche. Und gleichzeitig, um noch etwas stärker zu sein „im Verein", sammeln sich die einzelnen „Familien": die dunkelsten, die mittleren, die hellen. Die hellsten Flecken geben den Himmel und seine Wasserspiegelung; die mittleren die Baumgruppen rechts und links mit ihren Spiegelungen; die dunkelsten die kleine Baumzone der Mitte.

Damit ist der Weg gewiesen. Was nun noch folgt, ist Ausbau des „Prinzips".



24. Georges Seurat, Hafenbild

Besonders lehrreich wird hier das zweite Bild von Signac: ,,Seine bei St. Cloud" (Abb. 23).

Deutlich findet sich nach und nach die festere ,,Form" wieder ins Bild. Der Uferrand, links unten beginnend, hebt sich in rundem Schwunge nach rechts oben, führt hier in Umbiegung nach links zu einer Baumreihe, die eine von rechts herkommende Straße säumt. Daran schließt sich eine Bogen-Brücke, hinter der, noch pleinairistisch verhaucht, ein Hügel mit Gebäuden sich hebt. Auf dem Wasser Kähne mit rudernden und stakenden Menschen, weiter hinten Schiffe.

Man erkennt, wie durchsichtig das ganze Verfahren ist. Immer ,,fester", immer bewußter werden die einzelnen Flecken und Tupfen, die ,,points". Immer bestimmter sammeln sie sich zu ,,Form" und ,,Bau".

Als rasch verlassene Übergangsstufe mochten derartige Bilder das Erleben lohnen. Als eigene ,,Richtung" ausgebaut, mußten sie ins Kindisch-Kleinliche entarten. Und damit banal werden.

Seurat: Hafenbild (Abb. 24). Wie in einer Kinder-Puppenstube stehen die Schiffe, die Gebäude. Pünktchen neben Pünktchen setzen Uferrand und Schiffsform, Segel und Häuser zusammen. Die engste, die kleinlichste Technik bindet die Konzeption. Und wird man auch ohne weiteres zugeben, daß in der ,,Mondnacht im Hafen" (Abb. 25) von Rysselberghe eine neue



25. Theo van Rysselberghe, Mondnacht im Hafen

„Formfestigkeit" erreicht ist, so wird doch das Gefühl durchaus als ein kleines, kleinliches deutlich.

Dabei sind es wahrhaft nur unwesentliche Unterschiede, ob die Form der Pinselstriche mehr in Punkten (Pointillisten) oder mehr in Quadraten und Rechtecken, also „Flecken" (Tachisten) „gefestigt" ist. Auch das „Vorgebirge" (Abb. 26) von Croß hebt dabei das Gefühlserlebnis kaum auf nennenswerte Höhe. Es bleiben eben Kleine, Mutlose, Trippelnde unter den „Neuerern", die diese Pfade gehen.

Zu bemerken wäre aber noch, daß mit der relativen Festigung des Formalen auch eine wesentliche Verstärkung des farblichen Eindrucks Hand in Hand geht. Die Maler dieser Richtung überspitzen nämlich noch ein anderes Prinzip, das bereits im Pleinairismus bekannt war. Dort haben wir erfahren, wie die Maler, um den Mischfarben ihren Glanz zu lassen, die Teiltöne der erstrebten Farbe zu „optischer" Mischung nebeneinandersetzten. Dieses Prinzip wird von den Pointillisten aufgegriffen. Sie bemühen sich, überhaupt nur mehr reine Spektral-Farben zu verwenden, und verleihen ihren Bildern dadurch einen stark erhöhten Glanz. Alle die Hunderte von Punkten oder Flecken werden mit den reinen Farben des Sonnenspektrums gefüllt. Dadurch flimmern und flirren die Bilder in kaleidoskopartiger Lebendigkeit: auch hier also den Farb-Ton zu erhöhter



26. Edmond Croß, Das Vorgebirge

„Kraft" steigernd, wie der Farbenfleck des Bildes in seiner Kleinform zu verstärkter Haltung emporgetrieben wird. Von dieser rein farblichen Einstellung aus nennen sich die Pointillisten auch „Neo-Impressionisten".

Alles in allem aber: eine Revolution im Wasserglase. Zuweilen lieblich stille Sensationen für wenige Augenblicke und für genügsame Naturen; häufig aber auch bloß banal-billiges Spielen, wie wenn Kinder farbige Murmeln klappernd in eine Grube schicken. Die Zeit aber erwartete Größeres. —

Etwas größeren Kalibers, wenn auch noch nicht um vieles mutiger, sind die Kubisten. Auch sie zwar gehen nicht die Wege des großen Genies, das in beide Hände nimmt und im Ganzen baut, was es als Ganzes erreichen will; aber ihre Schritte sind doch immerhin nicht mehr die Millimeterschritte von Liliputanern.

Man mache sich vorerst wieder das Ziel, die Tendenz der neuen Orientierung klar. Kraft soll in die Bildwerke kommen, Bau sollen sie wiederum haben, Stärke soll in ihnen wohnen.

So nun, wie die Pointillisten und die Tachisten den einzelnen Pinselstrich „gefestigt" haben: so kann man auch Größeres festigen. Noch nicht die Gesamtform; noch immer das Detail. Aber immerhin schon größere Teile. Und zwar nicht Teile der Technik, eben den „Pinselstrich"; sondern Teile der Gegenstände, die gemalt werden, der gebrachten Sachinhalte der Bilder. Hat Seurat die Erscheinung eines Segels gefestigt, in-



27. Elie Delaunay, Eiffelturm

dem er die Pinsel-Tupfen, aus denen er es baute, in sich stärkte und dann aufs engste nebeneinandersetzte; so kann jetzt vielleicht das Segel selbst aus einzelnen größeren Stücken zusammen-gebaut werden, die in sich vielleicht schon festeren Zusammenhalt haben. —

Man gehe mit aller Toleranz, die man Werdendem gegenüber immer bewahren muß, an diese Bilddarstellungen. Und wende sich von ihnen nicht eher ab, als bis man sie wirklich „verstanden" hat.

„Der Eiffelturm" (Abb. 27) von Delaunay. Wir haben bereits des öfteren erwähnt, daß die wissenschaftliche Analyse in einzelne Teilstücke trennen muß, was in Natur oder Kunst ständig in Eines verwebt lebendig ist. So sei auch aus diesem Bilde vorerst alles, was „futuristisches Element" ist, ausgeschaltet. Dazu gehört vor allem das wechselnde Größenverhältnis zwischen dem Turm und den Häusern, dann das wankend-Haltlose der Gebilde. — Nun aber versuche man in sich hochzuzwingen, was an Erinnerung

an die „Décadence" und an die Stimmung des „fin de siècle" der Jahrhundertwende noch in manchem Älteren von uns leben mag, um die ganze Einstellung dem Erlebnis gegenüber halbwegs zu verstehen: wie jenen „späten" Menschen vor lauter Überfeinerung und dekadenter Müdigkeit das Gesehene, also auch das Gemalte, in diesem Bilde der Komplex von Gebäuden, wankend und in sich zusammensinkend erscheint, weil sich vor lauter „Sublimiertheit" der Farbvaleurs die Formen auflösten, aus den Grenzen wichen, jede „Standfestigkeit" verloren hatten.

In diesem Sinken aber, in diesem Weichen und Fallen, in dem Auseinanderlösen der Gebilde gewinnen jetzt einzelne Teilstücke ihre Festigkeit wieder! Der neue Kraft-Atem weht auch diese Bilder an. Nicht mehr aber bloß, wie die Formen erweisen, den einzelnen Pinsel-Strich; sondern größere Stücke, Kompartimente der Gegenstände.

Nun bietet sich auch hier als Nächstliegendes an, diese einzelnen Stücke, die „Brocken" des Bildes dadurch zu „festigen", daß man sie räumlich geometrisiert. Dieses Bestreben wird sich die einfachsten stereometrischen Gebilde wählen: also Kugeln, Zylinder, Pyramiden, Würfel. Alle diese Gebilde werden im „Kubismus" verwendet. Als kubistische Malweise wird also nicht etwa nur jene bezeichnet, die ausschließlich „Würfel" (Kuben) zum Zusammenbau der Bilder gewinnt; sondern jegliches stereometrische Element, sei es welches immer, wird von dieser Richtung verarbeitet. Sie bekam ihren Namen nur von dem geometrisch Einfachsten, eben vom Würfel her.

Geht man nun mit dieser Einstellung an das Bild Delaunays heran, so findet und empfindet man bald das neue Gefühl, um dessen Gestaltung der Maler gerungen hat. Man entdeckt vorerst in den Wolkenformen, besonders rechts von der Turmspitze, kugelförmige Gebilde; in den weichenden Hauswänden „embryonale" Formen von Würfeln und Prismen, die jeweils Teilstücke der Stockwerke zusammenfassen; ja bei einiger Anpassung des Auges sieht man sogar in den ineinandersinkenden Teilen des Turmes selbst Ansätze zu raum-geometrischer Fesselung der weichenden Kompartimente.

Was damit erreicht ist? Man wird zugeben müssen: ein, wenn auch vom allerfernsten her, neuartiges Gefühl innerer „Kräftigung" der Gebilde. Denn man wird zugeben, daß das lautlos hauchige Ineinandersinken und Auseinanderfließen der spät-pleinairistischen Bilder, etwa jenes „Flusses" von Monet, hier einem Vorgang gewichen ist, der, wenn man ihn zu Ende fühlt, sich „geräuschvoller" bietet. Hier würden im wirklichen Zusammenfallen die einzelnen Teilgebilde nicht mehr „lautlos ineinandersinken", sondern sie würden zu Boden fallen, und zwar geräuschvoll-klappernd fallen; und sie würden dabei in diesem Fallen ihre „Teil-Form" bewahren:



28. Le Fauconnier, Die Üppigkeit

damit aber das Gefühl einer „inneren Festigung" der Teilstücke durchaus lebendig werden lassen. —

Auch hier nun sind mit dem Erkennen des „Prinzips" alle „Rätsel" gelöst. Man hat nun nichts mehr weiterhin zu tun, als vorerst mit „wissenschaftlichem Ernst" den Dingen nachzugehen. Die Wertung derartiger Bilder als eine positive Wertung in sich hochzuzwingen, dürfte heute, wo Cézanne, van Gogh und Hodler uns schon unerhört stärkere Erlebnisse vermittelt haben, dem Nicht-Historiker einigermaßen schwerfallen.

Doch wir mühen uns, wie wiederholt betont, hier in erster Linie nur um das „Verständnis" dieser Bilder: das heißt um das Erkennen der Gefühle, die die Maler seinerzeit zu gerade diesen Bildformungen geführt und veranlaßt haben.

„Die Üppigkeit" (Abb. 28) von Le Fauconnier zeigt das Prinzip kubistischen Bild-Baues schon reifer. Eine große, nackte Frau steht über die ganze Bildfläche hinweg mit vorgestelltem Bein aufgerichtet da, hebt

beide Arme in weitem Rundschwunge zum Kopf, der auf einem dicken Brett gehäufte Äpfel trägt. Links neben ihr ein kleiner Putto mit Äpfeln im Arm; rechts ein Baumstumpf mit Äpfeln an seiner Wurzel; im Hintergrunde eine Landschaft.

Man sehe das Bild zuerst auf seine Teilkomplexe durch. Alle Körperteile der Frau: Knie, Becken, Bauch, Brüste, Kopf sind ,,stereometrisiert", zeigen mehr minder ausgesprochen raumgeometrisch-kubistische Formen als Stücke von Kugeln, Pyramiden, Würfeln. Der kleine Putto links hat einen rundgefaßten Schädel, die Äpfel in seinen Armen sind, in gleicher Weise wie die Äpfel auf dem großen Tragebrett der Frau, eckig und kantig ausgebildet. Bis zum Baumstumpf rechts, dessen obere Schnittfläche die Form einer vierseitigen vertieften Pyramide zeigt, bis in die Formen des Hintergrundes, wo drei Berge wie ägyptische Pyramiden dastehen, geht dieses Bestreben nach ,,Kubistizierung" der Gegenstände.

Fragt man nach dem Gesamtresultat und sieht dabei auf den ,,Eiffelturm" von Delaunay zurück, so kann man nicht leugnen, daß hier auch die Form im Ganzen ,,fester" steht, und daß diese Frau mehr ,,Kraft" in ihren Knochen und in ihren Gliedern, also im ganzen ,,Bau" hat, als etwa die ,,grüne Tänzerin" von Degas. —

Der ,,Halb-Akt" (Abb. 29) von Picasso gibt nun das letzthin Mögliche dieses Prinzips, soweit man ihm gefühlsmäßig nahekommen kann. Man bereite sich abermals, besonders stark sehungewohnten Formen nachzusehen. Jede neue Kunstart verlangt ein Anpassen des Auges, das Lernen einer neuen ,,Sprache". Und wenn den Augen der Heutigen etwa die Mal-Gepflogenheiten der Pleinairisten und Impressionisten keinerlei Schwierigkeiten mehr bereiten, so liegt das eben nur daran, daß bereits die voraufgegangene Generation — wie etwa der musikalischen Formensprache Wagners gegenüber — den Anpassungsprozeß durchgemacht hat, und wir bereits von Jugend auf derartige Bilder ,,sehen" gelernt haben.

Eine bis zur Hüfte nackte Frau ist im Dreiviertel-Profil von rechts her gemalt. Der große Kopf wird von einer Frisur bedeckt, die durch die jetzt völlig durchgeführte ,,Kubistizierung" wie eine ,,geplättete" Haube aussieht; doch wäre diese Assoziation, eben als ,,naturalistische", diesem Bilde gegenüber falsch: man muß diese kubistischen Formen als ,,Festigung" der weichen Haar-Wellen sehen. Der äußerste Strich dann, der vom unteren Haar-Ansatz rechts schief nach außen herunterführt, soll die Nackenlinie geben. Sie geht zur Schulter weiter, an der der fast horizontal erhobene linke Oberarm ansetzt. Die Hände sind eigentümlich ineinander verklammert: die linke Hand vertikal steil von oben, die rechte Hand von unten her horizontal entgegengestreckt. Hier dürfte die farblose Abbildung nicht



29. Pablo Picasso, Halbakt

leicht alle Formen klar werden lassen; doch man versuche, sich ,,einzusehen". Klar wird dagegen wieder die rechte Brust der Frau, die zur Spitze der Brustwarze in gefestigt gebauter, vierflächiger Pyramide durchgebildet ist. Von der rechten Schulter führt der Weg weiter zum Kinn, zu dem rhomboidisch stilisierten Mund, über dem die scharfe, klar und kantig-fest gebaute Nase steht. Die Augen rechts und links sind noch etwas pleinairistisch-impressionistisch im Schiefen geblieben.

Und nun bereite man sich ernsten Willens, das Bild ,,im Ganzen" zu sehen und gefühlsmäßig zu erleben: man wird nicht leugnen wollen und nicht leugnen können, daß, gegenüber etwa der ,,rue de Berne" Manets, das ganze Bildgefüge durch seine Kubistizierung eine Schärfe und eine dezidierte Festigkeit erlangt hat, die neuen Atems ist. Man mag der Sache positiv oder negativ wertend gegenüberstehen; zuzugeben ist, daß Picasso hier einen wesentlichen Schritt, und zwar einen breiteren, gewichtigeren Schritt zur Erlangung einer neuen ,,Bildfestigkeit" gewonnen hat, als irgendein Pointillist es je vermochte.

Und damit ist für uns das „Problem" des Kubismus erschöpft. Denn wir wollten ja nichts anderes, als die Bilder dieser Richtung „verstehen". Wir gingen dabei von dem Grundsatz aus, daß die Künstler im Wesen ihrer allgemeinen Art Menschen sind, wie wir alle; und daß es daher ausgeschlossen erscheint, daß Kunstwerke des eigenen Kulturkreises willigem Nach-Erleben unerkennbar lassen sollten, was die Künstler in ihnen gemeint, gefühlsmäßig beabsichtigt hatten. Ob diese Absicht den Nach-Erlebenden dann wohl-stimmt oder ver-stimmt, ist von so vielfachen Relativitäten nach Zeit, Lebenslage, Alter, Temperament, Vorerlebnissen, Erziehung, Gesinnung und noch Dutzenden weiteren abhängig, daß hier, in der Wertung des einzelnen Werkes, niemals Übereinstimmung erzielt werden dürfte; doch ist sicher, daß im „Verständnis", das heißt im Erkennen der in den Kunstwerken beschlossenen Gefühle diese Übereinstimmung erreichbar ist, und auch, bei gutem Willen zu den Werken, immer erreicht werden wird. —

Zur Illustration nun, wie mit diesem Prinzipe, nachdem es einmal festgestellt war, ebenso leicht, wie in jeder anderen Gestaltungsgepflogenheit, von den „Jüngeren" der Apostel dann Bilder aller Arten und jeglichen Tiefen-Grades gemalt werden können, sei der anspruchslos-untiefe „Sonnenuntergang" (Abb. 30) von Dawringhausen gezeigt. Die Landschaft, die Wolken, die Häuschen, die Mühlen, die Menschlein und die Flugzeuge: ein Ludwig Richter des Kubismus erleichtert hier dem Beschauer das Nacherleben auf die „liebenswürdigste" Weise. Ein kubistisches Kinder-Bild. Denn auch im „Kubismus" können, wie in jeder Gestaltungsart, rein menschliche Werte verschiedensten Grades ihre Fassung finden. Und auch hier führt die Wert-Skala von unterdurchschnittlich-banalen über liebenswürdig-leichte bis zu den selteneren und tieferen menschlichen und damit künstlerischen „Werten". —

Mit dieser Erstellung des Bildgefüges in größerer Festigkeit und zusammengenommener Kraft hatte der Kubismus seine Entwicklungs-Stufe gebaut und seine Bestimmung der Weges-Erleichterung für Zagere erfüllt. Die Zeit hätte über ihn hinweggehen können. Doch wer die Menschen kennt, der weiß, daß sie leider in gar so vielen Fällen ursprünglich gesunde Regungen so lange in „innerer Konsequenz" weiter verfolgen, bis aus Wahrheit Unsinn, aus Recht Unrecht, aus Wohltat Plage wird. So wurde aus ethischer Religion verbrecherisches Kirchentum, aus ehrlichem Tauschhandel blutsaugende Geldgier, aus wahrer Bodenliebe beschränkter Chauvinismus, aus berechtigtem Freiheitsgefühle gemeinschaftsnegierende Anarchie. So mag man angesichts derartiger Verirrungen im Größten, die vom grauesten Altertum bis in unsere jüngsten Tage reichen, weniger bösen Haß als mitleidig-lächelndes Verzeihen für jenes Kleingetriebe hegen, das



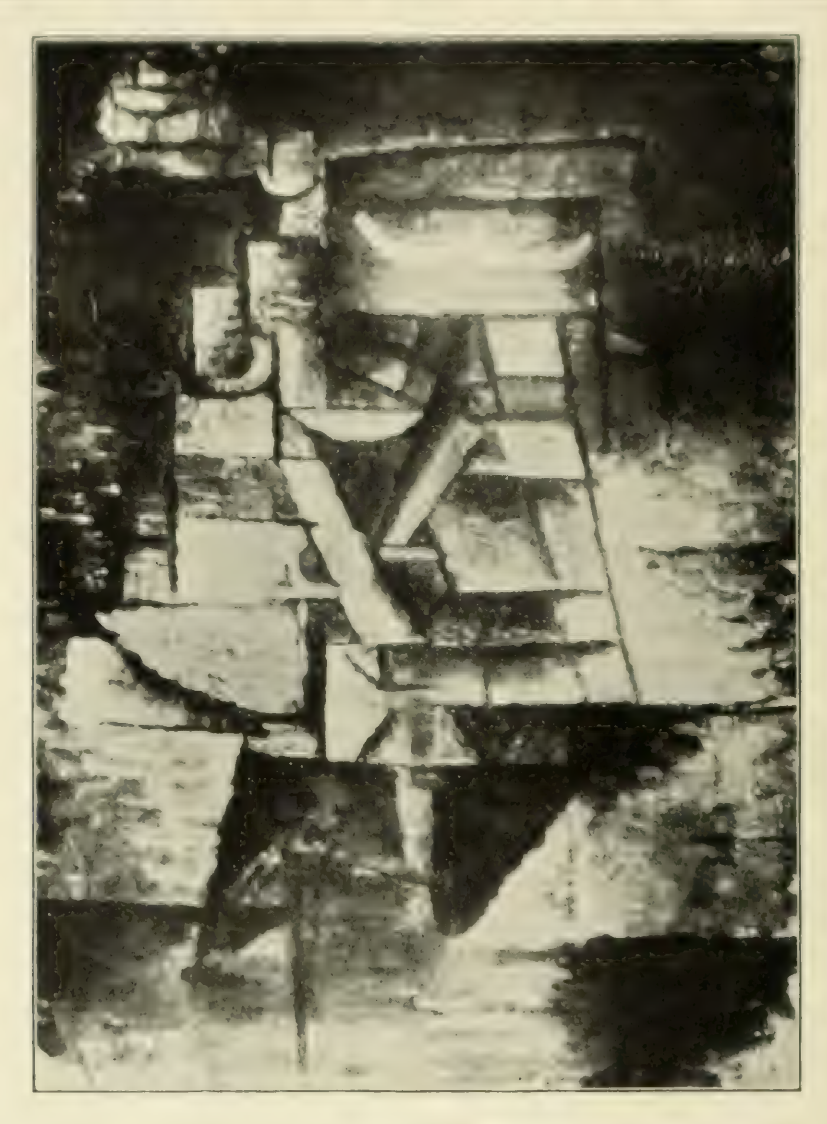
30. Dawringhausen, Sonnenuntergang

n modernsten „Kubismus" wieder einmal kindische Überspitztheiten aus inem an sich gesunden und seinerzeit berechtigten Gefühle zog.

Picasso, der erste Könner des Kubismus, der Autor jenes vorhin beprochenen „Halbaktes", ist auch der Vater jener lächerlichen Spätgebilde nd Totgeburten geworden, die heute von gar so vielen minder begabten Ialern als leichte Ware „kubistischer Einstellung" produziert werden. Ind wir wollen nur noch an dreien seiner späteren Bilder zeigen, daß hier n Kleinen, wie sonst im Großen, nichts so un-gesund und lebens-fremd ist, vie das Verlieren jener „Relativität", die es durch ständige Rücksichtnahme uf alles „Ambiente", durch ständiges Inbeziehung-Setzen zu anderen, beachbarten menschlichen Gebieten allein vermag, gedankliche oder künsterische Produktion schaffenswert und erlebenswert zu erhalten.

Der gesunde Kern des Kubismus, der klar geworden sein dürfte, war, m es zu wiederholen, das Streben, dem Bildgefüge Kraft und neuen Bau uzuführen, indem man Teilstücken der dargestellten Gebilde raumgeoetrische Fassung gab.

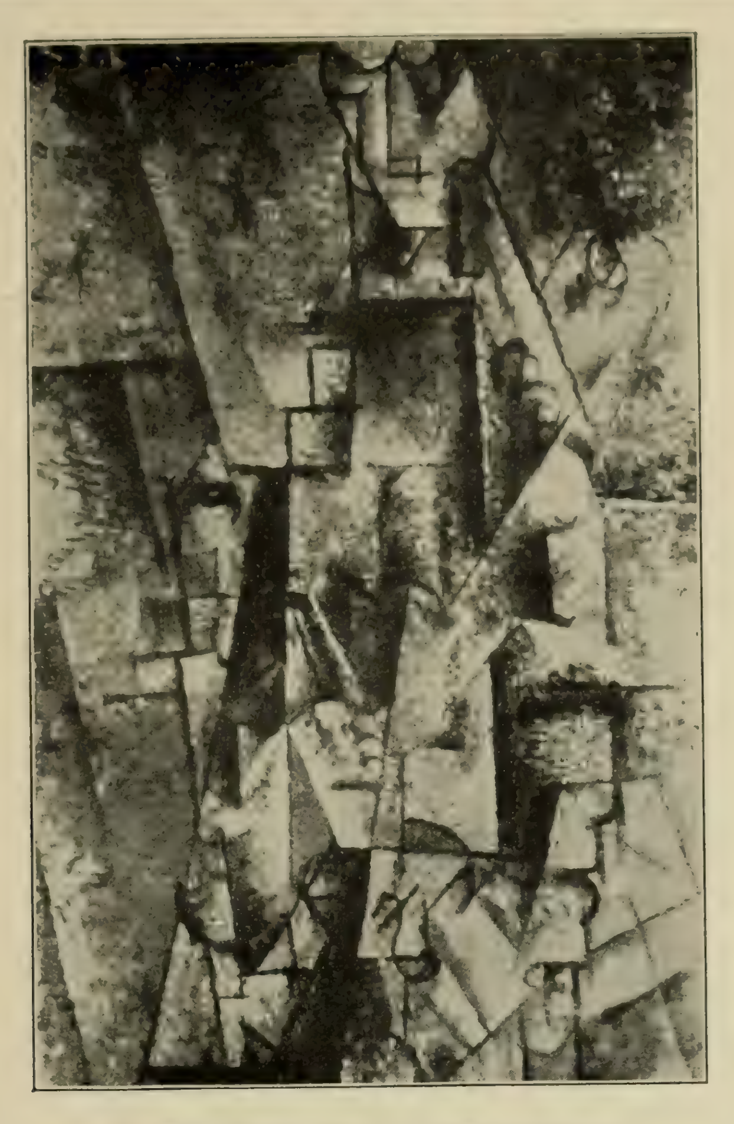
Nun setzt die „bornierte Konsequenz" ein. Kaum ist man so weit elangt, die raumgeometrische Fassung der Teilstücke bildhaft zu beerrschen, so vergißt man den gesunden Quell, das Gefühl, und spitzt — anz ähnlich wie im Pointillismus — das Prinzip intellektuell zu. Man



31. Pablo Picasso, Studentin

schöpft nicht mehr aus der Sehnsucht nach dem Bild-Bau, man lebt sich nicht mehr mit festem geometrischen Skelett in die wankenden Ganz-Gebilde ein; sondern man läßt alles ursprüngliche Gefühl beiseite und formuliert eine intellektuelle ,,Regel": Geometrie an sich wird das neue Heilmittel, das alle Schmerzen und alle Qualen echt-künstlerischer Konzeption stillen, alles innere Mühen um Form und Bau beseitigen soll.

Dabei geht man, um das Prinzip noch ,,reiner" zu haben, vom Raumgeometrischen ins Flächengeometrische, also von der Stereometrie zur Planimetrie über. Und nun wird die Sache so leicht und einfach, wie kindlich. Waren es früher Würfel, Kugeln, Pyramiden, die der Künstler dem inneren Körper-Bau der Gebilde einzwang; so läßt er nun die Sachdarstellung fast völlig fallen, und zeichnet die Bildtafeln voll geometrischer Figuren, von Kreisen, Rechtecken, Quadraten, Kurven und deren Teilstücken, die nur vom Fernsten



32 Pablo Picasso, Mann mit Musikinstrument

ner noch leise Anklänge an Seh-Erlebnisse geben. — Dabei sollen wiederum die anderen Entwicklungslinien, die des Futurismus und der absoluten Malerei, die in diesen Formungen zuweilen gewichtig mitsprechen, vorerst noch unbesprochen bleiben. Damit wird man die innere Verstiegenheit dieser Gebilde erst von einem späteren Punkte her völlig durchschauen können. Doch was ,,kubistisch" an ihnen ist, wird sich kinderspielend erledigen lassen.

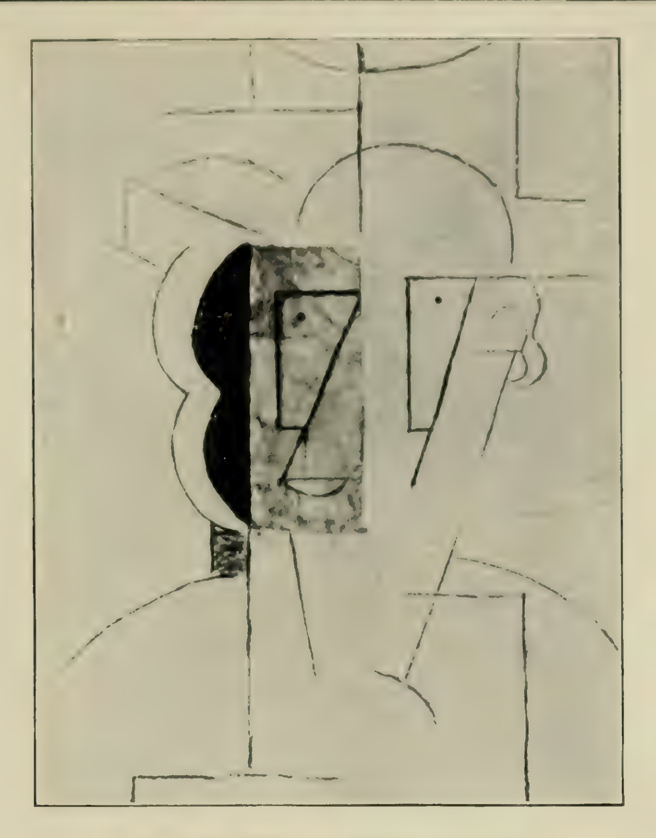
,,Die Studentin" (Abb. 31) von Picasso. Man suche zuerst — und wird sie leichthin finden — die ,,Reste" eines menschlichen Kopfes, die sich noch erkennen lassen: in der Mitte des ,,Kopfes" des Bildes oben der von rechts nach links hin gehende ,,Nasenrücken"; links daneben das rechte Auge der Figur; in den Sattel der Nase hineingerutscht das linke — geschlossene — Auge. Darunter mögen Spuren des Mundes und noch weiterer Gesichtsteile zu ,,entdecken" sein.

All dies ist gleichgültig. Das Wesentliche wird klar, wenn man die gesamte Bildtafel überblickt: Linien und Kurven schließen sich nun in der Ebene der Bildtafel mehr minder zu geometrischen Figuren zusammen. Ein „Prinzip" ist erstellt: alle Formen, die man bildet, ohne jede Rücksicht auf ihre „organische" Bereitschaft, ohne jede Rücksicht auf ihre „sachliche" Bedeutung möglichst als planimetrische zu bringen. Dazu brauchte es ja eigentlich überhaupt keine Anlehnung an ein „Seh-Objekt" der Außenwelt mehr; und die „absolute Malerei" wird diese letzte Konsequenz auch ziehen. Doch hier wahrt die „Stetigkeit der Entwicklung", die so die Kleinen wie die Großen unter den Menschen so auf richtigen Wegen wie in Sackgassen bezwingt, noch das Mitschleppen der Sachinhalte.

Was bei Einem Bilde noch nicht ganz klar sprechen mag, wird in der Wiederholung seine Hohlworte deutlicher sagen. Gleichfalls von Picasso, der „Mann mit Musikinstrument" (Abb. 32). Nun ein größerer Leibesausschnitt, als bei der „Studentin". Ein Mann, vom Kopf bis etwa zur Mitte der Oberschenkel gesehen, mag als Ausgangs-Objekt zugrunde liegen. Ganz oben, vom Bildrande in der Stirne überschnitten, der Kopf, in der angenäherten Form eines hohen Trapezes mit abgerundeten oberen Ecken. Die beiden Kreisbogen-Formen oben am Bildrand sollen die Augen geben; die vertikal von ihnen heruntergeführte Linie den Nasenrücken, der mit dem kleinrechteckigen Mund in Eins geführt wird; links die schiefe Linie gibt den rechten Backen-Kontur, unten zur Horizontale des Kinnes rechtwinklig umbrechend. Von hier aus werden die Körperformen über die noch angedeutete Halslinie zu Brust, Bauch und Hüften hinunter immer undeutlicher, um schließlich in rein geometrischen Linien — „absolute Malerei" — zu verlaufen. Mitten durch die ganze Darstellung verstreut — „futuristischer Komplex" — finden sich Restformen eines Musikinstruments, das meist als „Klarinette" bezeichnet wird, doch — den Schnecken-Formen rechts im Bilde zufolge — eher ein Violin- oder Gitarre-ähnliches Instrument gewesen zu sein scheint.

Und nun? Man prüfe das Bild auf sein Gefühl! Im allerbesten Falle wird man sagen können, daß die Stimmung eines locker-verlaufenden Schwebens, eines stillen Hebens und Senkens lebendig werden kann. Und dazu diese Formen? Wäre dieses kleinwinzige positive Resultat diese Mühe wert?

Jedwede „seelische Ökonomie" nach Leistung und Erreichtem ist aus dem Bilde gewichen. Wir glauben, daß man ihm durchaus gerecht wird, wenn man es als ein „Spielen" mit planimetrischen Formen nimmt, die wiederum ins haltlos-Schemenhafte führen, was die echt kubistischen Vorstufen kaum zu größerer Kraft und Würde gefestigt hatten. —



33. Pablo Picasso, Männlicher Kopf

Daß diese Auffassung derartiger Bilder, die sie eben als „würdeloses" Spiel nimmt, nicht ungerecht ist, scheint das letzte Bild von Picasso zu erweisen, das wir noch zeigen wollen: der „männliche Kopf" (Abb. 33).

Eine „Erläuterung" dürfte kaum not tun. Man stelle sich auf primitivstes Kinder-Spielen ein, und man steht kaum unter der Sphäre dieser letzten Überspitztheiten, die gewaltmäßig aus Vernunft Unsinn und, was eben für jede Kunst den Tod bedeutet: aus Gefühl intellektuelles Rechnen gemacht haben. Die „Konstruktion", jenes für die bildenden Künste so häufig bereits todbringende Prinzip, ist in krasser Reinheit erstanden.

Eine Linie kann aus dem Gefühle geboren sein: dann wird sie in ihren Variationen, in ihren Hebungen und Senkungen dieses Gefühl tragen. Und eine Linie kann aus dem Verstande gezogen sein, dann wird sie Trägerin eines bestimmten intellektuellen „Gesetzes", einer „Definition". So ist die „Kreislinie" der „geometrische Ort" aller jener Punkte, die von einem Mittel-Punkte gleichweit abstehen; so ist die „Ellipse" der geometrische Ort aller Punkte von gleicher Vektorensumme zu zwei Brennpunkten hin. Und so gibt es noch Hunderte derartiger geometrischer Linien, die um so gefühls-ärmer werden, je strenger sie dem rein verstandesmäßigen Gesetz ihrer Bildung folgen. Damit ist gesagt, daß alle geometrische Konstruktion, strenge befolgt, ein Bild-Kunst-

werk totet. Und nun verfolge man die Linien dieses Kopfes: die Kreislinien, die Rechtecke, die Ellipsen; geometrische Spielerei mit Zirkel und Lineal, Kinderstuben-Athletik, billige Scherze, leeres Gezeichne, gefühlloses Spintisieren: doch kein ,,Kunstwerk". Denn dieses ist definitorisch dadurch gekennzeichnet, daß es, weit weg von allem Verstande und aller Konstruktion, rein aus dem Gefühle geboren wird. —

Und damit läuft die kubistische Malerei, durch Über-Spitzung ihres Prinzips, in lächerlicher Überspanntheit zu Grabe. Sie war ein Schritt, kein allzu großer zwar, aber doch ein Schritt auf dem Wege der Entwicklung des Bildgefüges zu neuer Festigung und Kraft. Doch Wohltat wurde Plage, als Gefühl zur ,,Rechnung" wurde. Laß fahren dahin! Man lasse sie den Kinderhändchen jener Unbegabten, die auf dem Quadratzentimeter ihres Daseins mit den kleinen Steinchen ihrer kümmerlichen Begabung ihre genügsame Puppenstube richten — ohne je einen Blick in die Fülle und in den Reichtum, in die Verwirrtheiten und in die Qualen, in die Beglückungen und in die wahrhaft großen Probleme dieses für den kleinen Einzelnen doch so weiten Erden-Lebens zu senden.

4. FUTURISMUS UND ABSOLUTE MALEREI

Wir haben die Entwicklung auf der Linie der Farbe bis zum verfeinertsten Pleinairismus, und dann, auf engen Nebenwegen zum Neuen, bis in die tauben Gassen des überkonsequenten Pointillismus und Kubismus hinein verfolgt. Bevor wir nun zu den großen Genies des Überganges, die die gerade Straße ziehen, zu Cézanne, van Gogh und Hodler, kommen, müssen wir noch die Umwege auf der Linie der Form, den Futurismus und die absolute Malerei betrachten (Tab. S. 3).

Das Schema, das wir so befolgen, vergewaltigt — wie jedes begriffliche Schema — die lebendige Entwicklung bis zu einem gewissen Grade. Doch es wird auch nur zur Erlangung einer ersten Übersicht empfohlen. Schon innerhalb des Futurismus werden wir sehen, wie die verschiedenen Übergangsgruppen aufs innigste ineinanderlaufen. Doch so, wie etwa die theoretische Physik im Laboratorium die ,,einfachsten Fälle" konstruiert, um an ihnen die — weder in der Natur noch in der Praxis, etwa der Technik — jemals tatsächlich so einfach vorliegenden Probleme begrifflich zu überschauen; so muß jede wissenschaftliche Betrachtungsweise, auch in den Geistes- oder Bewußtseins-Wissenschaften, durch die Konstruktion des sogenannten ,,idealen Prozesses" erst einmal die wesentlichen Elemente in die Hand bekommen, um der Fülle des Tatsächlichen gegenüber nicht jede Übersicht zu verlieren und aus der rein beschreibend-registrierenden zur ,,erkennenden" Verhaltungsweise zu gelangen. —

Während wir nun aber auf den Nebenwegen der Entwicklungslinie der Farbe, beim Pointillismus und beim Kubismus, genau feststellen konnten, wie der neue Ruf nach ,,vereinheitlichender Kraft" die Bildformungen unmittelbar und stetig veränderte, so wird sich dieser Einfluß des neuen Stilwillens auf den Nebenwegen der Entwicklungslinie der Form erst in einem etwas späteren Stadium als wirksam erweisen. Vorerst handelt es sich, besonders beim Futurismus, noch um eine immanent konsequente Weiterbildung des ,,impressionistischen" Phänomens.

Die impressionistische Einstellung war dadurch gekennzeichnet, daß der Maler immer rascher vorbeigehende Situationen als Bildvorwurf wählte und diese immer momentaner darzustellen trachtete. Er gelangte zur Bezwingung dieses formalen Problems durch die ,,Einengung des Fixationskreises", das heißt, durch das rasche, blick-hafte Herausgreifen eines relativ deutlich gesehenen und auch noch relativ deutlich dargestellten ,,Kernkreises" des blitzhaft abrollenden Vorganges, während die umliegenden Seh- und Bild-Teile ,,offen" in der Form, verwischt und verrissen gesehen wurden und auch in der Darstellung so belassen werden konnten. Wir

haben die „Polospieler" (Abb. 21) Liebermanns als reifstes Beispiel dieser Anschauungs- und Darstellungsweise besprochen. Man nehme nochmals den Ein-Druck, die momentane „Impression" dieses Bildes in sich auf. Daß Liebermann diese Situation nicht „aus der Phantasie" gemalt hat, sondern einem derartigen Spiele wirklich beiwohnte und eine derartige Szene auch wirklich erlebte, scheint sicher. Er sah dabei in diesem Momente wirklich nur die wenigen halbwegs deutlichen Formen, die etwa durch die beiden Pferdeköpfe begrenzt werden, während sich alles übrige, das linke Pferd voll in der Luft schwebend, ohne Hinterkörper, das andere Pferd nach rechts hin immer undeutlicher werdend, die Reiter am Rande vollständig in der Form verwischt, verrissen, aufgelöst dem Moment-Eindruck boten. —

Dieser Eindruck also besteht nun wirklich noch als Erlebnis.

Doch nun denke man das „Prinzip" wieder in fanatisch-beschränkter Einseitigkeit weiter.

Liebermann ist Naturalist, wie alle Impressionisten. Alle leben und sterben mit der Behauptung, wirklich momentan gesehene Eindrücke auch momentan wieder-zu-geben.

Da kommen Fanatiker der Konsequenz und behaupten: auch ihr „lügt" noch die Wirklichkeit um! Denn, ihr mögt so „rasch" malen, wie ihr immer könnt: ihr braucht zum Malen doch unendlich viel mehr Zeit, als nur einen „Augenblick". Also seid „ehrlich". Ihr malt gar nicht, „was ihr seht"; denn ihr könnt gar nicht malen, während ihr „blickt". Ihr malt, nachdem ihr gesehen habt, was ihr gesehen habt. Ihr malt also aus der Erinnerung. Seid also ehrlich und gesteht es ein! Und malt nun aber auch wirklich nicht so, als würdet ihr blickend-malen; sondern seht „einen Moment lang" in das blitzhaft sich verändernde Geschehen hinein, merkt euch diesen Ein-Druck mit möglichster Intensität, und malt ihn dann!

Man wird die „logische" Konsequenz dieser Gedanken-Abfolge ebenso zugeben müssen, wie die Tatsache, daß von diesem Standpunkte aus Liebermann allerdings noch um Vieles mehr malt, als er wirklich in jenem Moment gesehen haben kann. Und es wird sich nur weiterhin fragen, ob diese intellektuelle Überlegung noch zu Gefühls-erlebnissen, also zu Kunstwerken führen kann, die das „Erleben" auch wirklich noch lohnen.

Vorerst also wird die Konsequenz dieser neuen, aus dem Früheren stetig fortentwickelten Einstellung gezogen. Kandinsky malt ein Bild, das er merkwürdigerweise „Lyrisches" (Abb. 34) genannt hat. Wir wollen es, ohne Rücksichtnahme auf den vom Bilde abführenden Titel, nach seinem Erlebensinhalt befragen.

Kandinsky steht, der innerseelischen Einstellung nach durchaus noch „Impressionist", an der Bahn eines in rasendem Galopp vorbeieilenden



34. Wassily Kandinsky, Lyrisches

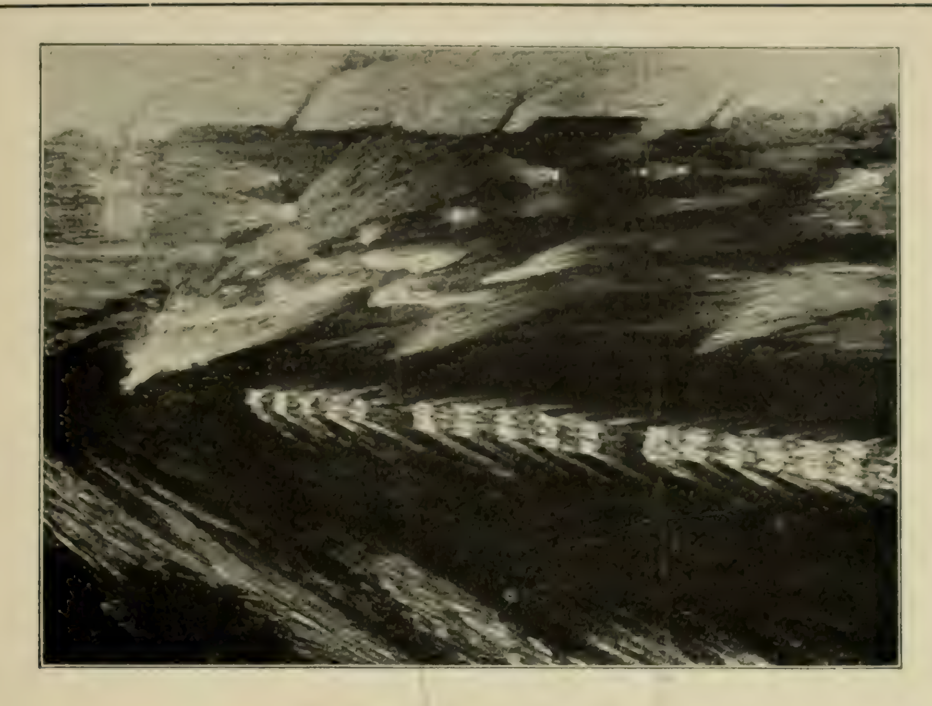
Reiters. In blitzhaftem Vorüberrasen erscheinen Pferd und Jockei im Blickfeld und schon sind sie wieder daraus verschwunden. Kandinsky nun wirft seinen Moment-Blick auf das Pferd, faßt den Augenblicks-Eindruck: und schließt, um ihn strenge und völlig unverfälscht zu bewahren, dann gleichsam sofort das Auge. Nun malt er mit möglichster Treue, was er ,,wirklich gesehen" hat. Und da findet er, zuvorderst im Blickfeld, den horizontal vorgestoßenen Kopf des Pferdes, an dem die Nüstern, die Kinnbacken, die Mähne, der Hals halbwegs ,,deutlich" wurden. Auf den Hals des Pferdes vorgebeugt sah er dann zwei Rundformen; eine kleinere oben, mit dunklem Innenfleck: den Kopf des Reiters; eine größere anschließend: den im Galoppschwunge vorwippenden Körper des Reiters. Die beiden ausgreifenden Vorderbeine des Pferdes erschienen ihm als zwei dunkle, dem einfachen Brust- und Bauch-Kontur vorgeworfene Striche; der ganze Hinterleib des Pferdes war durch die Eile des Vorbeirasens und durch die Unmöglichkeit, das Auge ,,fixierend wandern" zu lassen, verrissen, fand sich im Erinnerungsbilde nur in aufgelösten, nach rechts hin offenen Linienstreifen. Und auch von der ganzen landschaftlichen Umgebung waren nur einzelne ,,Reste" von Baum- und Geländeformen im Blickfelde sichtbar geworden und geblieben.

Es muß zugegeben werden, daß das Bild ,,ehrlich" und ,,aufrichtig" das Erinnerungs-Bild eines vorbeirasenden Pferdes mit Reiter gibt. Wir wollen hier noch nicht nach dem ,,Werte" für das Erleben fragen, sondern erst zusehen, was für Konsequenzen aus dieser Art bildhafter Darstellung von den folgenden Malern gezogen worden sind.

Der Gedanke der „Erinnerungs-Malerei" war nun in das Bildschaffen eingetreten. Und abermals wird er mit der fanatischen Konsequenz relativ enger Einstellung in seine weiteren Möglichkeiten hinein verfolgt.

Russolo: „Zug in voller Fahrt" (Abb. 35). In unsichtiger, nebliger Nacht sitzt der Maler am Geleise und sieht einen Zug in rasender Fahrt vorbeieilen. Kaum gesehen, schon vorbei. Der Maler fragt nun nach dem „Erinnerungsbilde". Wie ein dunkler, langer Keil war die Wagenfolge durch das Blickfeld gerast. Der Feuerschein aus dem Schlote der Lokomotive, die erleuchteten Wagenfenster hatten infolge der optischen „Nachbilder" breite Lichtschweife auf der Netzhaut des sehenden Auges hinterlassen. Russolo malt dieses Erinnerungsbild. Wie er aber nun dieses Bild aus seiner Erinnerung malt, da beginnt eine psychische Tatsache zu wirken, der alle Erinnerungen unterliegen. Es ist nämlich — da das Bewußtsein nicht aus feststehenden Gebilden besteht, sondern die Vorstellungen in andauernd wogendem Flusse ständig wechselnd im Innern vorbeiziehen — außerordentlich schwer, eine einzelne Erinnerung für sich isoliert zu bewahren; es schließen sich zwangsmäßig ständig weitere Erinnerungen an. Und nun bedenke man außerdem, daß diese Maler vorerst fanatische „Naturalisten" sind: das heißt, aufs äußerste entschlossen und gewillt, ohne jede „Lüge" und ohne jede „Fälschung" tatsächlich und wirklich Das und nur Das zu malen, was sie eben in der Erinnerung an das erlebte Ereignis in sich vorfinden. Und als Russolo so die Erinnerung an den vorbeirasenden Zug malte, da stellte sich, wie er den Hintergrund gestaltete, eine andere Erinnerung, von einem anderen, früheren Erlebnis her ein: wie er einmal in so einem rasenden Zug drinnen saß und beim schnellen Durchfahren einer Kurve wahrnahm, daß die Gebäude und Schlote der Gegend, die er durchfuhr, schief zu stehen schienen. Wie er nun das Erlebnis rasender Eile recht eindrucksvoll zu geben trachtet, da malt er diese zweite Erinnerung an ein früheres Erlebnis in diesem Bilde mit. —

Damit ist der wesentliche Schritt zur Fortentwicklung getan: es ist nicht mehr bloß die Erinnerung an Ein Erlebnis gemalt, sondern zu dieser Einen hat sich noch eine zweite Erinnerung gesellt! Dazu kommt nun noch ein anderes, die künstlerische Einstellung ebenfalls wesentlich veränderndes Element. Wir haben bereits bei den Pointillisten und Kubisten erfahren — und werden es besonders bei Cézanne in stärkster Wirkung erleben —, daß mit der neuen Einstellung auf „Vereinheitlichung und Kraft", mit dem neuen „Bild-Bau" also, die Augenblicks-Komponente aus den Bilddarstellungen ausgeschaltet werden muß. Größere Ruhe und weilenderes Bleiben beginnen wieder in die Konzeption und damit in die Darstellungen einzuziehen.



35. Russolo, Zug in voller Fahrt

Diese neue Dauer-Sehnsucht, die als Kontrast-Gefühl gegen das bereits stumpf werdende impressionistische Moment-Erleben immer stärker zu sprechen begann, förderte nun die Konsequenzen, die aus der „Erinnerungsmalerei" weiterhin gezogen werden konnten. Indem man auf Augenblicks-Erlebnisse immer mehr verzichtete, gewannen die Erinnerungen die Freiheit, auch länger erstreckte Assoziationen zu spinnen, selbst wenn dem Bild-Eindruck dadurch das Momentan-Vergängliche genommen wurde.

Russolo hat selbst die weiteren Konsequenzen aus dieser Einstellung gezogen. Brachte er im Bilde des „Zuges in voller Fahrt" erst zwei Erinnerungen in innerer Verbindung, so malt er in den „Erinnerungen einer Nacht" (Abb. 36) ein ganzes „Erinnerungs-Feld".

Russolo hat einmal sein Bild selbst beschrieben, so daß kein Verdacht aufkommen kann, daß wir dieses erste nun wirklich rein „futuristische" Bild falsch interpretieren. Russolo hatte in Begleitung eines Mädchens eine Nacht in einer Vergnügungsstätte verbracht. Und hat dann, in der Frühe nach Hause gekommen, einfach und „ehrlich" das gemalt, was er an „Erinnerungen" an diese Nacht in seinem Bewußtsein vorfand; und diese dabei möglichst „unverfälscht" in jener Folge und „Anordnung" belassen, wie er sie vorfand.

Und wiederum stehen wir an einer Stelle, wo für das „Verständnis" alles darauf ankommt, vorerst völlig willig und hingegeben den Entwicklungs-Wegen der Künstler nach-zu-gehen. Tun wir dies aber, so werden auch wir als ehrlich und unvoreingenommen „Nach-Erlebende" zugeben



36. Russolo, Erinnerungen einer Nacht

müssen: wenn wir unsere Erinnerungen an Erlebnisse unverfälscht und ohne sie von unserem „Wissen um die Dinge" her umzustellen und auszubauen, tatsächlich innerlich „ansehen" und konstatieren: so finden wir erstens in unserem Bewußtsein meist nur Teilstücke von Erlebnissen; und finden zweitens, daß diese Teilstücke ohne irgendeine bestimmte räumliche oder zeitliche Ordnung und Anordnung in unserem Bewußtsein fliessend auftauchen, um wieder zu verschwimmen, dann in irgendwelchen Veränderungen und anderen Zusammenordnungen mit weiteren Teilstücken wiederum erscheinen, um abermals zu versinken. Wir haben eben nahezu niemals fest gebaute Komplexe in unserem Gedächtnis, und niemals solche bleibend fester Struktur. Sondern der Strukturzusammenhang unseres erinnernden Bewußtseins zeigt sich aus andauernd wechselnden



37. Boccioni, Das Leben der Straße dringt ins Haus

und sich verändernden Teilstücken, Brocken, verschieblich-verschwimmenden Gebilden, aus einem Konglomerat gleichsam ewig variierender und fließender „Erinnerungs-Fetzen“ zusammengesetzt.

Mit diesem ehrlichen Eingeständnis und mit vorerst ja-sagendem Willen gehen wir also an das Nach-Erleben der „Erinnerungen einer Nacht“. Als Russolo vor die Staffelei trat und den Pinsel ansetzte, um „fanatisch ehrlich“ wirklich nur Das zu malen, was an Erlebnis-Resten in ihm noch lebendig war, fand er in seinem Bewußtsein bald dies, bald das an Erinnerungen jener Nacht. Und er ließ es so, wie er es fand, und beließ es an jener Stelle der Leinwand, bei deren Bemalen es ihm gerade einfiel. Rechts unten malt er Profil, Hals und Brustansatz des Mädchens, neben dem er saß. Die Frisur, Nase, Mund und Kinn, die Nackenlinie in ihrer Biegung, das Dé-

kolleté werden deutlich. Vor dem Profil der weite Saal des Vergnügungslokals mit Menschen, Tischen, Bogenlampen in ganz kleiner Darstellung. Dann sah er das Gesicht des Mädchens en face vor sich und malt es oben in das Bild, nahe dem linken Rande. Dann sah er ihre Hand mit dem langen schmalen Handgelenk vor dem Sektglas auf dem Tischtuch liegen: unten in der linken Bild-Ecke. Dann war er mit ihr in der Morgenfrühe nach Hause gegangen — die gebeugte dunklere und die an deren rechte Seite geschmiegte hellere Gestalt von unten aus nach links quer durch zwei Drittel des Bildes. Sie waren gegen die aufgehende Morgensonne gegangen — links oben im Bilde —, vor der zwei kleine Männer, vielleicht Früh-Arbeiter, erschienen waren und lange Morgenschatten warfen. Rechts vom Halse des Kopfes en face erkennt man noch mühsam ein Droschkenpferd; der Rest des Bildes verschwimmt in undeutlichen Formen. —

Fragt man nun, ob einer derartigen Darstellung ein Erlebens-Wert, also ein Schönheits-Wert eignen könne, so ist kein Grund einzusehen, warum dies nicht möglich sein sollte. Was diesbezüglich gegen dieses Bild bloß zu sagen wäre, ist nur, daß es so herzlich banal ist. Wenn ein Maler käme und Erinnerungen gestalten würde, die, sei es in ihrem Inhalt, sei es im Originellen ihrer Fassung, Seltenes bedeuten würden, und uns derart ein Gebiet des Erlebens erschlössen, das wir bisher noch nicht erfahren hatten, so könnten wohl wesentliche Werte aus derartigen Bildformungen wachsen. Doch Russolo ist ein allzu naher Durchschnittsmensch. Seine Assoziationen sind so billige, aus unser Aller gewöhnlichstem Leben so verbrauchte, daß ihr Zuwachs-Wert für unser nacherlebendes Bewußtsein kaum etwas bedeutet. Doch auch hier wollen wir uns in erster Linie damit begnügen, die Darstellungen ihrem inneren Sinne nach „verstanden" zu haben. Und nun, wo wir mit Sicherheit wissen, was diese Maler „meinen", wird uns die Durchsicht weiterer Beispiele vorerst vor nichts mehr prinzipiell Neues führen, sondern nur Variationen des einmal eingeschlagenen künstlerischen Verfahrens bringen.

Das Bild von Boccioni „Das Leben der Straße dringt ins Haus" (Abb. 37) gibt eine derartige Variation in Kombinierung mit kubistischen Elementen der Detailbehandlung. Der Maler war von seinem Zimmer aus auf den Balkon hinausgetreten, hatte sich über das Geländer gebeugt und eine Zeitlang die „Aussicht" betrachtet. Ins Zimmer zurückgetreten, malt er die Erinnerung an dieses Erlebnis. Er malt eine Figur, in einer hellen Joppe, vom Rücken gesehen, die sich über das Balkongeländer beugt. Diese Figur ist entweder ein Besucher, oder — wahrscheinlicher — der Maler selbst, der sich „in der Phantasie" so über das Geländer gebeugt „sieht": was eine „Entgleisung" vom rein Naturalistischen weg bedeutete, wie sie den futu-



38. Gino Severini, Ruhelose Tänzerin

ristischen Malern häufig begegnet — was auch schon in den „Erinnerungen einer Nacht" zu konstatieren war — und wie sie bei der Flüchtigkeit und Variabilität aller unserer Erinnerungsvorstellungen ja nur zu leicht zu begreifen ist. Dem Hause gegenüber hatte Boccioni „gesehen" und findet nun „in der Erinnerung": einen weiten Bauplatz mit Stangen, angefangenem Mauerwerk und vielen arbeitenden Menschen, umgeben von — kubistisch ausgeführten — wankenden Hausgebilden. Auf der belebten Straße vor sich unten hatte er weiterhin links unten ein Pferd erblickt, und als er an seinem rechten Arm vorbei senkrecht hinunter auf die Straße sah, da trabte gerade auch hier ein Droschkengaul. In kindlich-fanatischem Naturalismus malt er nun auch das Erinnerungs-Bild dem Erlebnis völlig entsprechend: das Pferd „unter" seinem Arm durch das Balkongitter trabend. So kann man noch vielerlei Details durch das Bild hindurch auffinden. Uns genügt es hier, das Prinzip dieser Erinnerungsmalerei festgestellt zu haben, die Bilder also zu „verstehen".

Wohl der Begabteste der ganzen futuristischen Gruppe war der Italiener Gino Severini (Abb. 38). Zwei Bilder von ihm seien noch gezeigt. Vorerst die

,,Ruhelose Tänzerin". Sie diene als Beispiel eines ,,futuristisch-kubistisch-pointillistischen" Bildes: nun, wo uns die Analyse die Teile in die Hand gegeben hat, muß und kann das unmittelbare Erlebnis vor dem Werke selbst das geistige Band schaffen, das die Elemente wieder in Eines zwingt. Wiederum handelt es sich um ein Varieté-Erlebnis: die Bild-Stoffe des Impressionismus werden noch lange weiter gemalt. Der Maler hatte in Gesellschaft festlich gekleideter Menschen in einem Tanz-Theater eine kastagnettenschlagende Tänzerin gesehen. Und malt sie nun in den wechselnden Stellungen, die ihm in Erinnerung geblieben sind. Ganz oben am Bildrande die Reihe der Bogenlampen mit den geometrisierten Strahlen-Fahnen; darunter, etwas rechts von der Mitte, die Tänzerin in ganzer Figur im Profil, mit erhobenen Armen; links am Rande, unter der äußersten Bogenlampe, die Tänzerin abermals in gleicher Größe, doch hier en face, nur teilweise — hauptsächlich im Oberkörper — sichtbar, mit beidseitig im Rundschwunge erhobenen Armen, die wiederum die Kastagnetten halten. Etwas rechts unterhalb, senkrecht unter der zweiten Bogenlampe, findet man, nun in weit größerem Maßstabe, ein weit offenes Auge, zu dem rechts Nase, Mund und Kinn im Profil gehören; und in gleicher Höhe an der rechten Bildseite abermals Gesichtsteile in großem Maßstabe, nun das andere, das linke Auge der Tänzerin, und Mund und Kinn en face. Schließlich wird auch in der Abbildung links ganz am Rande, etwas über der Mitte, noch der Oberkörper einer kleinen nach rechts gelehnten männlichen Figur in heller Weste und mit Zylinder erkennbar. — Alle übrigen Bildpartien, die im Original noch mancherlei finden und erkennen ließen, sind in futuristischer Durcheinanderschiebung, bei kubistischer Flächenbegrenzung, mit pointillistischer Flächenfüllung bemalt.

So einen sich die verschiedenen Linien der Entwicklung. Dabei sind die Farben dieses Bildes von strahlender ,,neo-impressionistischer" Leuchtkraft und Helligkeit. Und das ,,Ruhelose", das Severini geben wollte, eignet dem Bilde gerade durch die Verwirrtheit seiner Darstellung in sehr hohem Grade.

Um nun zu erweisen, daß das, was man ,,Qualität" eines Bildes nennt, nicht von seiner zufälligen Formung abhängt, sondern von der Qualität des Gefühles, das der Form ihr Leben gab; daß also, mit anderen Worten, ,,Kitsch", das ist ,,banales" Gefühl, in allen Gestaltungsarten gemalt werden kann und sofort erkennbar wird, sowie man sich an die vorerst neuartige Formung so weit angepaßt hat, um die hinter ihr stehenden Gefühle mühelos zu lesen, zu erleben — sei als Vergleich mit Severinis ,,Ruheloser Tänzerin" ein Bild W. Rümanns gebracht, das in seinem Gegenstande gleicherweise futuristischen Tendenzen entgegenkommt. Auch die ,,Asta



39. W. Rümann, Asta Nielsen

Nielsen“ (Abb. 39) dieses Malers sucht das Ruhelose, ewig Wechselnde, vielfältig Erscheinende und sich Verändernde einer Tanz-Vorführung in futuristischer Fassung festzuhalten. Doch wo bei Severini ein scharf geschliffenes, klirrend herbes Gefühl die Flächen schneidet, die Linien reißt, die Points setzt, die Gesamtform durcheinanderwirrt; da zeugen hier banal gerundete, schwabbelig durcheinanderschwimmende, hohl leerlaufende Formen und Linien billigste, dienstbarste Gesinnung, flachste Gewöhnlichkeit, philiströsestes Genügen. Hält man diese Gestaltung gegen die besprochene, oder gar gegen die folgende Bildform von Severini, so wird wohl widerspruchslos klar, daß wohl die jeweilige Gestaltungsform von Stil zu Stil wechseln mag; daß aber das, was jedem Kunstwerke seinen „Wert“ oder seinen „Unwert“ gibt, nicht die Formung an sich ist; sondern das hinter ihr stehende, sie zeugende Gefühl des Künstlers als lebendigen Menschen.

Und gerade von diesem Bilde der tanzenden „Asta Nielsen“ aus mag nun das letzte Bild aus diesem rein futuristischen Kreise, das wir noch besprechen wollen, der „Pan-Pan-Tanz in Monico“ (Abb. 40) von Severini so



40. Gino Severini, Pan-Pan-Tanz in Monico

manchen, der bisher nur widerwillig gefolgt war, für gewisse Eigentümlichkeiten der futuristischen Malerei zum guten Teil gewinnen. Denn es beweist noch stärker, als die ,,ruhelose Tänzerin", daß — wie überall — auch innerhalb der futuristischen Gruppe die Talente dünn gesät sind, und daß wirkliche Begabung auch hier jene Erlebnisse zu erfühlen und zu finden weiß, die in der gerade gewählten Gestaltungsform Herzerfreuendes zutage zu treiben vermögen. So wie es ja auch innerhalb der futuristischen Literatur nur Einen Christian Morgenstern mit seinen Palmström-Liedern gibt.

Severini war in einem jener überfüllten Riesen-Tanzlokale gewesen, wie es sie in allen Großstädten der Welt gibt. Er hatte dort das ruhelos durcheinanderwirbelnde Geschehen, den strudelnden Reichtum der Bewegungen, die ständig ineinander- und durcheinanderwirrenden Menschen erlebt. Und nun bemüht er sich, den Erinnerungseindruck dieser Lebendigkeit eben in all seiner Lebendigkeit festzuhalten. In pointillistisch-kubistisch-futuristischer Art wieder, wiederum mit den strahlendsten Farben, in lustigster, vibrierend-lebensfreudiger Stimmung, mit Klirren und Gelärm gleichsam läßt er die Hunderte durcheinanderwirbeln. Man wird zugeben, daß dieser Eindruck voll erreicht wird. Die Kunst ist ja nicht nur dazu da, immer tragisch Ernstes zu geben; auch Freudiges, Lustiges, zu heiterster Stimmung Rufendes, ja zum Lachen Stoßendes — man denke wiederum an Morgensterns



41. Boccioni, Der Abschied

Palmström-Gedichte — kann, darf und soll sie bilden. Wir haben ja auch im Leben unsere heiteren Stunden und Tage, unsere heiteren Geselligkeiten, unsere heiteren Räume. Und in so einem Raum, etwa in einer offenen Gartenterrasse, würde dieses metergroße Gemälde mit seinen strahlend-lachenden Farben, dem kaleidoskopartigen Schwirren, dem Klirrenden seiner Heiterkeit und ungebändigten Festesfreude ausgezeichnete „Figur" machen. Es ist also, trotzdem es „futuristisch" ist, ein „schönes" Bild, ein „gutes" Kunstwerk.

Doch eines der ganz wenigen guten Werke des futuristischen Kreises. So wie es so wenige große Dichter gibt, die Humoristen waren, so gab es keinen großen Maler, der am Spielerischen, das trotz allem dem Futurismus eignet, eigentliches Genügen fand. Und die weitaus größte Zahl der Künstler des futuristischen Kreises ist von derartigem Durchschnittsmaß, daß man niemals von ihnen gesprochen hätte, wenn nicht das Bizarre ihrer Bildformung sie ins Interesse der Mitlebenden geschoben hätte. Doch auch hier wird es nur das Interesse der unmittelbar Mitlebenden bleiben. Schon heute ist die Entwicklung über diese Maler, die wegen des extrem naturalistischen Elements ihrer Grundeinstellung auf reine „Erinnerungsmalerei" nicht so sehr „Futuristen", also „Zukünftige", sondern weit eher „Perfektisten", also „Gestrige" heißen sollten, restlos hinweggegangen. Der direkte Entwicklungsweg, der über Cézanne und Hodler geht, kennt sie nicht. —

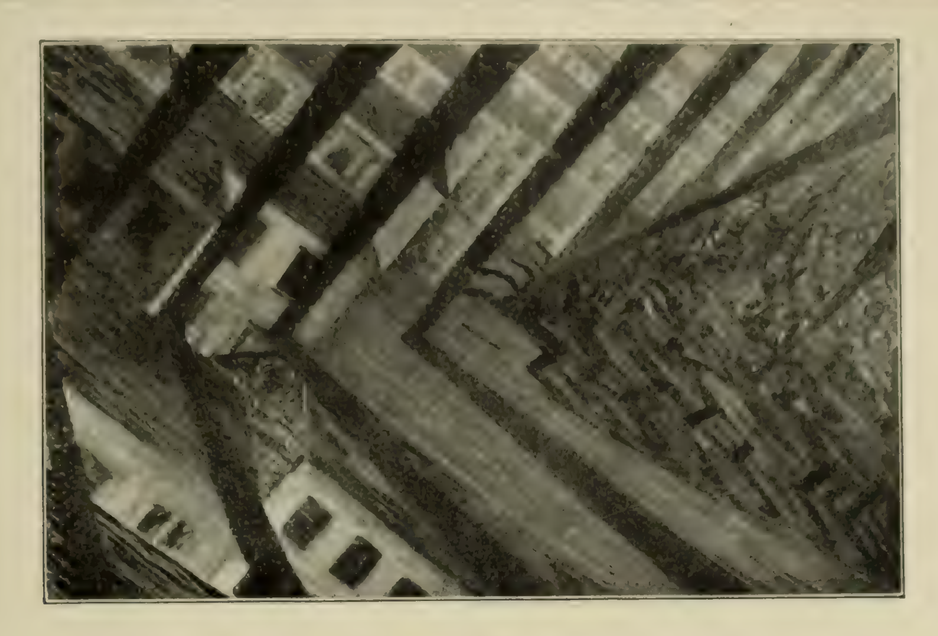
Nun findet sich aber unter den Futuristen eine kleine Gruppe, die zu einem abermals Neuen überleitet: zum vierten Übergangs-Umweg vom subjektiven Naturalismus in den Expressionismus: zur absoluten Malerei. Mit dieser kommen wir dann, allerdings in zukunftsloser Verkennung gewisser immanenter Grenzen der bildkünstlerischen Möglichkeiten, hart an die Schwelle des eigentlichen Expressionismus.

„Der Abschied" (Abb. 41) von Boccioni weise das erste Beispiel. Was kubistisch-futuristisch an dem Bilde ist, dürfte nun leicht zu verstehen sein. Der Maler hatte auf dem Bahnhof von lieben Menschen Abschied genommen und war, nach Hause zurückgekehrt, daran gegangen, ein „Erinnerungs-Bild" des Bahnhofs zu malen. Man suche rasch die einzelnen Teilstücke zusammen. Oben in der Mitte der Schlot der Lokomotive mit dem Kesselansatz, von vorne gesehen. Darunter nochmals die Lokomotive, jetzt im Profil. Der Schlot wird deutlich, dann das vordere kegelförmige Kessel-Ende als dunkel vorragendes Dreieck, darunter der Rahmen der Lokomotive und vorne daran der dunkle, ganz klare Puffer. Links und besonders rechts von der Lokomotive — deren „Nummer" zufälligerweise deutlich in der Erinnerung haften geblieben war — nach oben hin einige in kubistischen Umrißformen gehaltene, zum Teil ineinandergeschobene Waggons. Aus den Fenstern dieser Wagen beugen sich schattenhafte Gestalten zum Abschied vor; links oben gegen den Rand hin ist noch eine Signalstange klar erkennbar.

All dies bietet nichts Neues. Doch was noch unbesprochen blieb, sind die eigentümlichen Linien, die Kurven und Flächenbahnen, die sich hauptsächlich vom Rande rechts her zur unteren Bildmitte, aber auch sonst verstreut durch das Bild ziehen. Sie sollen wohl, in „erster Näherung", die Rauchschwaden der Lokomotive geben. Doch auch wenn es die Erläuterung, die Boccioni selbst einmal zu dem Bilde gab, nicht ausdrücklich betonte, so würde erfahrener Blick auch von sich aus in diesen Formen ein „Mehr" finden, als nur den „sinkenden Rauch". Diese Formen sinken nämlich nicht nur rein „naturalistisch"; sie sinken auch *vom Gefühle her*, das den Maler beim Malen dieses Bildes bewegt und erfüllt hat.

Was das rein theoretisch bedeutet, kann hier wirklich nicht zwingend nachgewiesen werden. Ein Stück guten Vertrauens zum analysierenden Autor ist erforderlich. Doch auf einem gar nicht so komplizierten Wege ließe sich bündig erweisen, daß — ganz ähnlich wie die Gesten der Menschen oder wie absolute Melodien als reine Tonfolgen — auch *reine sachinhaltslose Linien Allgemeingefühle des Menschen tragen und ausdrücken können*.

Um die Keime solcher „reinen Ausdruckslinien" handelt es sich nun hier. Diese Linien und Flächen sollen nicht nur sinkenden Rauch, sondern



42. Russolo, Revolution

auch sinkendes, nachgebendes, lastend trauriges Gefühl geben. Dazu sind sie „erfunden". Sie sind reine, sachinhaltslose, oder zumindest sachinhaltsarme Stimmungs-Träger für traurige Gefühle des „Abschiednehmens".

Damit ist ein außerordentlich wichtiger Schritt getan. Ein Schritt vom Naturalismus fort, so folgenschwer für die kommende Entwicklung, daß seine Bedeutung gar nicht genug betont werden kann. Zwar ging die Zukunfts-Entwicklung — wie wir bei Hodler sehen werden — nicht von diesem Kernpunkte aus, sondern kam aus ganz anderer Richtung, auf ganz anderen Pfaden in diese „expressionistischen" Gebiete. Doch immerhin gelang es hier einigen futuristischen Malern, das spezifische Problem des neuen „Expressionismus" in einer Art künstlerischer Früh-Geburt zu einem kurzen Leben aufzutreiben, das, mag es auch die unfruchtbare Abfolge der ganzen „absoluten Malerei" zur Folge gehabt haben, dennoch psychologisch von außerordentlichem Interesse bleibt.

Mit diesem Bilde war also die Möglichkeit erwiesen, reine, sachinhaltslose Formen, Linien und Kurvenkombinationen unmittelbar als Ausdrucks-Träger für Allgemeingefühle zu gestalten. Das heißt Formen auch dann als Träger für Gefühle bilden zu können, wenn sie keinerlei sachlich lesbaren Inhalt mehr besaßen.

Ein zweites Beispiel dürfte das Problem an sich zur Genüge klären. Russolo, der Autor des „Zuges" und der „Erinnerungen einer Nacht", malt auch ein Bild „Revolution" (Abb. 42). In dunklem Komplex sammelt sich in Angriffs-Keilform die Masse der Besitzlosen und Entrechteten der Gesell-



43. Kandinsky, Landschaft mit Häusern

schaft zum Angriff auf die ruhend Besitzenden, die durch eine starr stehende Häuserreihe ,,symbolisiert" werden. Der Angriff, der alle Kämpfenden in gleichen Stoß-Gesten vereinigt, ist bereits gelungen, die ,,Revolution" hat die Reihen der Besitzenden durchstoßen: die Häuserzeilen brechen nach oben und unten auseinander und öffnen ihre Bresche. So weit wäre das Bild ohne weiteres auch mit den Mitteln alles Bisherigen malbar gewesen. Doch was nun als Neues hinzukommt, das sind die ,,Gefühls-Symbole" des Angreifens: die reinen, sachinhaltslosen Winkel-Formen, die den Kämpfenden vorauseilen. Fragt man, was sie im Bilde wohl bedeuten sollen, so ist in ihnen offenbar ein völlig sachinhalts-loser, rein gefühlsmäßiger Träger für das Gefühl gesucht und gefunden, das die anstürmende revolutionäre Masse beseelt. Sie tragen, ohne irgendeinen sachlichen Inhalt zu besitzen, rein von ihrer formalen Bildung aus den Geist, das Allgemein-Gefühl des Anrennens, Anstoßens, Durchstoßens vor der Masse der Kämpfenden einher. Sie sind also reiner Ausdruck, reine Expression eines Gefühls, das der Maler beim Malen des Bildes in sich hatte! Und dafür mag beweisend wirken, daß das Bild seinen Gefühlsgehalt durchaus bewahren würde, wenn man alles noch sachlich Lesbare dadurch ausschaltete,



44. Kandinsky, Komposition II

daß man die Häuser zu rein passiv lastenden geometrischen Breit-Komplexen, die angreifende Masse zu rein aktiv vorstoßender Keilform verwischte. —

Dies ist das Prinzip im Kerne. Die eigentliche Entwicklung über Cézanne, van Gogh und Hodler wird zeigen, daß diese Gestaltungsart, die so alt ist, wie alle Malerei, nur fruchtbar wird, wenn die Maler derartige Gefühlssymbole in die gegenständlichen Bildinhalte einarbeiten. Hier aber ist das „Prinzip an sich" gebracht. Und kaum als Prinzip erkannt, wurde, von dieser Gruppe der Kleineren, auch schon versucht, es in „Reinzucht" zu kultivieren. Und so führte es auf diese Weise zum letzten Engwege, zur vierten „Sackgasse" des Überganges: zur „absoluten Malerei".

Man kann sagen, daß die Einstellung des subjektiven Naturalismus in der pleinairistischen und impressionistischen Malerei in so vollkommenem Gegensatze zu dem extremen Expressionismus der absoluten Malerei steht, daß, soweit wir bisher in der Kulturgeschichte fruchtbare Entwicklungen überschauen, eine unmittelbare Ineinanderführung der beiden Arten von vornherein ausgeschlossen war. Denn das oberste Gesetz, das man für alle fruchtbaren bisherigen Entwicklungs-Abläufe mit zwingender Geltung hat aufstellen können, ist das Gesetz der ungebrochenen Stetigkeit.

Doch, wie man in allen Entwicklungs-Bereichen, im ökonomischen wie im politischen, im wissenschaftlichen wie im technischen, im sozialen und auch im künstlerischen feststellen kann, besitzen jeweils nur die Genies eines Gebietes dieses Gefühl für die alles andere überragende Bedeutung und Wichtigkeit der stetigen Fortführung einer Entwicklungsphase in die andere. Die Kleineren meinen oft, revolutionär zwingen zu können, was nur evolutionär zu erringen ist.

Zu diesen nicht immer als Menschen, wohl aber als Künstler kleineren, die inneren Notwendigkeiten entwicklungsmäßig-stetigen Werdens nicht instinktiv fühlenden Malern gehört nun — trotz aller Reine und Lauterkeit seines Menschentums und trotz aller verstandesmäßigen Begabung, die sein Buch ,,Das Geistige in der Malerei" erweist — auch Wassily Kandinsky.

Daß dabei der Zwang der Entwicklung stärker ist, als selbst der bewußteste und klarste Wille des Einzelnen, beweist nun gerade auch das Schaffen Kandinskys. Denn wenn er auch in seinem erwähnten Buche das ,,Prinzip" der absoluten Malerei in theoretischer Reinheit formuliert, so kann er ihm im Schaffen selbst doch nicht folgen.

Absolute Malerei im ,,idealen Prozeß" hieße: völlig unmittelbar aus Allgemeingefühlen heraus völlig sachinhaltslose Linien- und Formsymbole zu erfinden, die diese Gefühle tragen. Kandinsky aber gelangt zu seinen absoluten Formen durch allmähliche Verwischung sachinhaltlicher Darstellungen.

Er beginnt mit durchaus klaren Vorstufen, mit mehr minder einfachen naturalistischen Bildern, und gelangt durch allmähliche Verwischung der Formen zu einem Bilde wie etwa der ,,Landschaft mit Häusern" (Abb. 43), das die Szenerie — den abfallenden Hügel links, die Hauswände, Dächer, Schornsteine rechts, Häuser, Vegetation und Wolkenformen des Hintergrundes — nur mehr undeutlich erkennen läßt. Allmählich treibt Kandinsky dann die Verunklärung der noch erkennbaren Sachinhalte zu immer allgemeineren, rein formalen Gebilden immer weiter. Er benennt die Bilder dann auch allgemein ,,Impression" oder ,,Improvisation" oder ,,Komposition", wobei er in der Reihenfolge dieser Bezeichnungen das immer Allgemeinere der Bildhaltung ausdrücken will. Die ,,Komposition II" (Abb. 44) gibt so eine fast schon völlig ins sachlich-Unerkennbare verwischte landschaftliche Darstellung. Noch bleiben aber Einzeldinge sachlich lesbar. So etwa der Reiter auf hoch anspringendem Pferde, der sich in der Bildmitte mit steiler Kurve gegen den mittleren hellen großen Baumstamm hin aufhebt und in Kopf und Vorderbeinen des Pferdes, in Rückenkontur und Beinen des Reiters noch deutlich erkennbar ist, während der Hinterkörper des Pferdes bereits zu einheitlich zusammengezogener Kegelform abbreviiert wird. So



45. Kandinsky, Komposition V

werden auch in der rechten unteren Bildecke noch ein lagerndes Paar, rechts oben eine Trauerweide, links vom Mittelstamm oben landschaftliche und figürliche Motive verschiedener Art deutlich. Das letzte Bild Kandinskys aber, das wir zeigen, die ,,Komposition V" (Abb. 45) läßt nichts Sachliches mehr erkennen. Es bringt, neben seinen reinen Farbenklängen, nur noch ganz allgemeine Formen und Linien.

Diese Formen und Linien sollen eine ,,Allgemeinstimmung" tragen und vermitteln; und sie tun das wohl auch. Doch was im Bildhaften, im beschränkten Ausmaße der vier Rahmenleisten, dabei resultiert, ist ein vages, weites, allzuleicht leer wirkendes Allgemeingefühl, dem innigeres und herzhaftes Ergreifen mangelt. Es würde hier viel zu weit führen, darzulegen, aus wie vielen Gründen es seelisch-innerlich begreiflich und berechtigt scheint, daß die gesamte bildende Kunst aller Jahrtausende, die wir kennen, diese Art der künstlerischen Formengebung bisher immer der Architektur und dem geometrischen Ornament überlassen hat; denn wir wollten ja hier bloß derartige Gebilde ihrem inneren Sinne nach ,,verstehen". Doch dies Eine sei gesagt, daß der Vergleich mit der ,,absoluten Musik", die ja auch bloß mit den sachinhalts-losen Formen der Melodien und der Rhythmen ihre tiefen seelischen Wirkungen erreicht, deshalb nicht schlüssig ist, weil der Malerei die Erstreckung in der Zeit und damit die Möglichkeit ständiger Variierungen, Verflechtungen, Auflösungen und Gegenführungen ihrer Motive fehlt; und somit auch jene innere Dichtigkeit fehlen muß, zu der ganz sachinhaltslose, ,,allgemeine" Gefühle eben nur

dann geführt werden können, wenn sie in ständigem Wechsel in unser Bewußtsein strömen. Jene weite vage Allgemeinheit also, die einerseits dem geometrischen Ornament und allem ,,Dekorativen" eignen soll, da diese ja still dienende Elemente größerer künstlerischer Komplexe sind; und die andererseits in der Architektur wiederum dadurch ausgeglichen wird, daß diese, rein ihrem äußeren Ausmaße nach, ins übermenschlich Große, ins Monumentale aufzuwachsen imstande ist: diese vage Allgemeinheit wird beim absoluten Bilde der Staffelei-Größe allzuleicht zur leeren Weite, zur hohlen Form, in die dann alle möglichen Stimmungen des Erlebenden wie in einen bloßen ,,Rahmen" einzulaufen pflegen. Womit aber dem rein dilettantischen Erleben die weiteste Bahn geöffnet wird. —

Gleichwohl bleibt zu konstatieren: sowohl mit dem reifen Futurismus, etwa Severinis ,,Pan-Pan-Tanz", wie auch mit den absoluten Bildern Kandinskys ist die Entwicklungsstufe des Impressionismus endgültig überschritten. In beiden Gestaltungen ist die ,,Form" wieder eingekehrt, ist das ,,Augenblicks-Erlebnis", das erraffende Erjagen momentaner Sensationen einer mehr innerseelischen Einstellung gewichen: der Weg des ,,von Außen nach Innen" hat seine Richtung in ein ,,von Innen nach Außen" gewandelt. —

ZWISCHENSPIEL

HISTORISCHE PARALLELEN

Wohl viele Menschen verbinden mit dem Worte ,,Kunstwerk" einen so hohen Bedeutungsinhalt, daß es sie gestört, vielleicht sogar verletzt haben mag, diese Bezeichnung ausnahmslos auch auf die Bilder des eben besprochenen kubistischen und futuristischen Kreises angewendet zu finden. Doch die Forderung, die Definition des ,,Kunstwerkes" müsse als dessen wesentliches Merkmal den starken ,,positiven Erlebenswert", die ,,Schönheit" mit enthalten, bedenkt nicht, daß eben dieser ,,Wert" durchaus relativ ist, von Mensch zu Mensch, von Gruppe zu Gruppe, von Kulturkreis zu Kulturkreis ständig wechselt. Man denke beispielsweise nur an die Möglichkeit, daß etwa ein Goethesches Gedicht wohl für einen Europäer einen bedeutenden ,,ästhetischen Wert" besitzen mag, gleichzeitig aber etwa für einen Japaner keinerlei positiven ,,Schönheitswert" zu tragen braucht. Wenn die Definiton des Kunstwerkes nicht auch weiterhin an derartigen Tatsachen, die sich zahllos häufen lassen, blind vorbeigehen will, so muß sie in einer Weise gefaßt werden, die, in unserem Beispiele, auch den Japaner zum Zugeständnis zwingt, daß das — ihm vielleicht gleichgültige oder ihn gar abstoßende — Werk ein ,,Kunstwerk" sei. Es wird also bereits von diesem Einen Falle aus, weiterhin aber noch von den mannigfachsten Tatsachen her, deren Aufzählung hier gar nicht versucht sei, völlig unmöglich, den ,,positiven Wert", die ,,Schönheit" mit in die allgemeine Definition des Kunstwerkes aufzunehmen.

Es hilft hier nichts, gegen die Tatsachen der Erfahrung aufzutrotzen; sondern man ist eben gezwungen, eine Definition zu formulieren, die, ohne den ,,Schönheits-Wert" als Merkmal zu enthalten, dennoch jene Merkmale festlegt, die sich bei allen Kunstwerken wiederfinden. Und wenn wir dies in der Form versuchen, daß wir ein Kunstwerk auffassen als ,,ein vom Menschen aus einem Gefühle heraus erstelltes Gebilde, das einem anderen Menschen als Erlebendem dieses Gefühl vermitteln kann": so wird es also — die ,,adäquate" Formgebung vorausgesetzt — durchaus von dem Gefühle abhängen, das der Künstler gestaltet hat, ob das Kunstwerk dem Erlebenden „schön" oder ,,gleichgültig" oder ,,häßlich" ist: je nachdem eben das gestaltet-vermittelte Gefühl ein bedeutend-tiefes, ein banal-dienstbares, oder ein störend-verwirrendes war. In allen diesen drei Gruppen haben wir es mit ,,Kunstwerken" zu tun: das eine Mal eben mit seltenen, also wertvollen oder ,,schönen"; das andere Mal mit durchschnittlichen, also gleichgültigen; das dritte Mal mit abseitig-störenden, also ,,häßlichen" Gefühlen und Werken. —

Von diesem Gesichtspunkte aus mußte aber nun, wenn die Kultur der Menschheit in ständig aufsteigender Linie fortschritte, für jeden geschlossenen Kulturkreis der Wert der gestalteten Gefühle, und damit der Wert der Kunstwerke selbst gegen die Gegenwart hin auch ständig zunehmen. Daß dies erfahrungsgemäß keineswegs der Fall ist, ist einer der vielen Beweise dafür, daß der „Kultivierung" der Menschheit oder einer Menschengruppe noch kein bewußter Plan, noch kein erfahrungsgemäß festgelegtes „Programm" zugrunde liegt, und damit bisher noch keine Stetigkeit ständigen Aufstiegs innewohnt.

Der Grund für dieses bisher periodisch immer wieder eintretende Zurücksinken, zumindest der europäischen Kulturgemeinschaft, auf niederere Kulturstufen scheint darin zu liegen, daß sich die Menschheit bis heute noch nicht auf die rein biologische Gründung auch ihres „seelischen" Wesens besonnen hat; und damit wohl für ihre Körperlichkeit — in der „Eugenik" —, noch nicht aber für ihr kulturell-geistiges Leben „Züchtungs-Prinzipien" als prinzipiell möglich und als praktisch erforderlich anerkennt. Die Menschen jener Schichten, die hier in Betracht kommen, verhalten sich mit Ausnahme einer verschwindenden Minderheit auch heute noch so, als ob sie „von Gottes Gnaden" wären; als ob sie nicht nur die „Krone" des Lebendigen, sondern eben etwas qualitativ anderes bedeuteten, als alle übrigen Lebewesen. So hat die Menschheit ihre seelen-züchterischen Bestrebungen wohl an die Tiere gewandt; mit unleugbarem Erfolge. Sie hat nicht nur „wilde" Büffel und „wilde" Pferde seelisch „gezähmt" und zu „Haustieren" gemacht; sondern es ist ihr in jahrtausendelanger bewußter seelen-züchterischer Arbeit sogar gelungen, ein reißend-wildes Tier, den Wolf, zu einem Menschen-Genossen, zum treu befreundeten und helfenden Hund seelisch umzuzüchten. Doch selbst in den letzten Jahrzehnten dachte sie bei ihren „Ertüchtigungs-Programmen" für sich selbst stets nur an ihre Körperlichkeit; niemals an den „Geist", an die „Seele", ans „Bewußtsein". Was ihr nun sogar an der Seele des Wolfes gelang: sollte es ihr an der Seele des Menschen nicht ebenso gelingen können? Seitdem man die feste Sicherheit der Vererbung erworbener auch seelischer Eigenschaften gewonnen hat, kann an der zukunftsfroh bejahenden Antwort auf diese Frage kein Zweifel mehr sein: Menschheits-Höher-Züchtung auch in seelischer Hinsicht ist keine „Utopie" weltabgewandter „Ideologen" mehr; sondern ist das von der Gewißheit sicheren Erfolges begleitete Jahrhundert-Programm wirklich innerer Sozialisten. —

Doch dies ist das Zukunfts-Programm für die kommenden Jahrhunderte. Was die Gegenwart anlangt, so lebt die Menschheit heute noch ebenso wie in den vergangenen Jahrtausenden in mehreren Schichten übereinander,



46. Wandmalerei aus der Krypta von S. Giovanni e Paolo in Rom (Phot. Stoedtner)

von denen infolge der kapitalistischen Gesellschaftsordnung nur die materiell jeweils zu oberst liegende Schicht einen genügend weit gesicherten Spielraum ihrer biologisch unbedingt nötigen Lebenserfordernisse hat, um für „übernotwendige", also kulturschaffende Betätigung genügende Zeit zu haben, während in den „unteren Schichten" die Möglichkeit kulturellen Aufstiegs nahezu überhaupt erstickt wird. Zum Teil eben dadurch, daß der Einzelne seine ganze Kraft für die biologische Sicherung seiner Existenz verbrauchen muß; zum Teil dadurch, daß sein geistig-kulturelles Leben durch die Kirche bewußt niedergehalten oder durch eine mittelalterlich-rückständige Schule nicht bewußt-züchterisch gestärkt und gepflegt wird. So kommt es, daß die Spannung des Kultur-Unterschiedes zwischen der obersten und der untersten Schicht auch des europäischen Menschen heute zuweilen selbst größer erscheint, als die zwischen dieser untersten Schicht und den „kultivierten" Tieren.

Und so kam auch das eigentümliche Doppelgesicht europäischen Kulturlebens zustande. Einerseits kann kein ernster Zweifel darüber bestehen, daß sich in den letzten Jahrtausenden der Menschheitsgeschichte die Ergebnisse sowohl der „Zivilisation" — das ist der über-notwendigen Ausgestaltung unserer leiblich-materiellen Lebensbedürfnisse, — wie auch der „Kultur" — das ist der Gebiete reiner Wissenschaft und reiner Kunst — in Hinsicht auf ihre objektiv zählbare Anzahl im ganzen summierend vermehrt haben; denn die dünne, jeweils kulturschaffende und kulturtragende Oberschicht sammelte diese Werke von Generation zu Generation. Andererseits aber läßt sich gleichwohl aus dem Vergleich tausender historischer Überlieferungen mit den Bewußtseins-Gegebenheiten der überwiegenden Mehrzahl der heutigen Gesamt-Menschheit feststellen, daß sich der Durchschnittsmensch als geistiges Wesen seinem gesamtseelischen Habitus und dessen Auswirkungen nach seit den Zeiten der Antike nicht wesentlich verändert, nicht wesentlich „höherkultiviert" hat; welche Tatsache ihren Grund wiederum darin findet, daß die „Höherzüchtung" in dem breiten Unterbau der Gemeinschaften eben völlig stagniert.

Damit aber wird es von vornherein wahrscheinlich, daß Handlungen des europäischen Menschen, die aus ähnlichen seelischen Situationen in weiter Vergangenheit und in naher Gegenwart entsprungen sind, untereinander ebenfalls große Ähnlichkeit aufweisen werden, da sich ja der seelische Durchschnitts-Habitus des „Reagierenden" seither kaum verändert hat. Sollten mithin in den Vergangenheiten jener Völker, deren wirtschaftliches und kulturelles Leben wir historisch kennen, ähnliche Vorgegebenheiten der Gemeinschaft zu finden sein, wie in den modernen Tagen, so wird auch zu erwarten sein, daß deren kulturelle Produktionen, etwa die



47. Putto aus der Domitilla-Katakombe bei Rom (Phot. Stoedtner)

bildkünstlerischen Gestaltungen, ähnliche Formungen aufweisen, wie die modernen Bildwerke.

Derartige Parallelen haben nun allerdings nur in jenen Fällen einen inneren, über sozusagen ,,sportliche" Übung hinausgehenden Sinn, in denen die aufzuweisenden Kongruenzen nicht zufällige ,,äußere" Ähnlichkeiten betreffen, sondern wirklich auch aus Gefühlslagen erwachsen sind, die vom Innern her homolog erscheinen.

Ohne also auch nur im entferntesten jene völlige Verblendung jeglicher historischen und psychologischen Einsicht billigen oder gar mitmachen zu wollen, die, von zufälligen äußerlich-formalen Koinzidenzen verführt, in wirrem Durcheinander seelisch noch gebundene mittelalterliche Plastiken und Miniaturen, oder naiv-dumme Bauernkunst, oder exotisch-abseitige Negerplastiken oder gar nichtskönnerisch-stümpernde Kinderzeichnungen in bombastisch-wortverschwendende Parallelen zu modernen expressionistischen Bestrebungen zerrt: sei zwischenspielend auf eine innere Parallele zum modernen Kubismus und Futurismus hingewiesen, die am besten geeignet sein dürfte, jenen Vorwurf zu entkräften, der so oft die doch zumeist ehrlichen Künstler jener beiden Kreise zu Unrecht trifft: nämlich der, daß sie bewußte Bluffer, Lügner und Betrüger seien. —

Es war in den ersten Jahrhunderten der heute üblichen Zeitrechnung, als die römische Kultur einen Stil ihrer Malerei ausgebildet hatte, der durchaus der Stilweise des letzten Viertels des neunzehnten Jahrhunderts entsprach. ,,Subjektiver Naturalismus" kann — mit aller Relativität notwendigen Formel-Zwanges — auch die Malerei der Spätantike benannt werden. Eine mit der modernen durchaus ähnliche seelische Konstellation, ein verfeinerter, etwas dekadenter Spätstil einer differenzierten kapitalistischen Kultur beherrschte damals alle Künste. Zwei Beispiele aus diesem Akte spätantiker Zeiten, aus den ersten zwei bis drei nachchristlichen Jahrhunderten, seien zur Verbildlichung gebracht. Das erste ein Stück einer Wandmalerei aus der Krypta von S. Giovanni e Paolo in Rom (Abb. 46). In leichtester Tönung, in verschieblicher Anlage, in andauernder Variierung der ,,zufälligen" Haltungen der Figuren, der Vögel zwischen ihnen, der Rankenschwünge, der figürlichen Belebung dieser Ranken, der Blattbüschel ist die Dekoration in freiester Haltung hingesetzt, aus lockerstem Handgelenke freischwingend gemalt. — Eine Einzelfigur, wie der ,,Putto" (Abb. 47) aus der Domitilla-Katakombe in Rom, kann diese flüssige Malerei noch deutlicher zeigen. In momentaner Haltung, mit momentanem Augen-Blick gefaßt steht die Figur fast auf den Spitzen ihrer Füße, schwingt sich in rascher Kurve des Körpers, hält Arm und Kopf in momentaner Bewegung. Völlig ,,von der Innenform her" gemalt, ohne durchgezogenen ,,Kontur", flute



48. Mosaik des guten Hirten aus der Grabkirche der Galla Placidia bei Rom (Phot. Stoedtner)

die Farbe in der Fläche, wellt zum Rand. Der Kopf sitzt in rasch fixiertem Neigen auf der schmalen Spitze seines Kinnes, ist in Farbe, Licht und Schatten modelliert, hält die Farbstriche offen nebeneinander. Selbst bis zum geistreichen Aphorismus der modernen impressionistischen Tage: „die Kunst besteht im Weglassen von Dingen", nämlich von solchen objektiven Gegebenheiten, die beim gerade vorliegenden Moment-Eindruck nicht mitsprechen, sind die „Abbreviaturen" der Zeichnung getrieben. Die linke Hand ist ein Farbenklex, der Stab eine farbige Kurve, die Flügel „hingehaute" Farbstriche. Wenn man bedenkt, daß man bei einem derartigen, rein zufällig erhaltenen Dekorationsrest einer Katakombe, der doch der impressionistischen Meisterhand eines Slevogt würdig wäre, keineswegs einen „ersten Künstler" voraussetzen darf, sondern daß man annehmen muß, daß diese Figur von irgendeinem „Dekorationsmaler" gemacht wurde, kann man einen Rückschluß ziehen, auf welcher Höhe der Anschauung und des Könnens die damalige spätantike impressionistische Malerei gestanden hat.

Ähnlich nun, wie in der modernen Zeit — wenn auch von durchaus anderen seelischen Bezirken her — trat in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung eine langsame und allmähliche Umordnung der Gemeinschaft

vom individualistisch-Selbstherrlichen zur Gebundenheit in eine starke und größere Fesselung ein: in die katholisch-kirchlichen Zwanges. Jesus von Nazareth, einer jener Menschen, die aus ideologischer Überspannung an die Möglichkeit einer plötzlich-unstetigen Umordnung der menschlichen Gemeinschaft glaubten, war persönlich als Märtyrer gefallen; seine Idee litt in den Sklaven-Aufständen Schiffbruch. Im Scheitern des Versuches des urchristlichen Kommunismus erwies sich wieder einmal, daß nur stetig-langsame Züchtung von Generationen, nicht aber plötzlicher „Umsturz" zu stabiler Umordnung der Gemeinschaft führen kann. Saul-Paulus war der Erste, der dies erkannte — und verkannte. Hatte Jesus gelehrt, daß alle Menschen gleich und Alle Brüder wären; hatte er mit dieser kommunistischen Idee nur wieder neuen Mord heraufbeschworen, indem der bisher Unterdrückte — eben weil er durch seine Unterdrücker in „Unkultur" gezwungen, nur körperlich „gezüchtet" worden war — nun selbst zum Unterdrücker wurde, seinen bisherigen Herrn erschlug, und aus einem Sklaven selbst zum „Herren-Menschen", also zum Sklaven-Halter wurde: so wendete Paulus den Gedanken des Bruder-Seins Aller von dieser Erde weg ins „Jenseits". Die neue Lehre, so verkündete und fälschte er, sollte sich nicht auf diese Welt beziehen; sondern auf das „Leben nach dem Tode". So rettete er zwar für kurze Zeit eine Kultur, die dann doch durch die noch unkultivierten Horden der großen Völkerwanderung zerstürmt werden sollte; doch er begann mit jener folgenschweren, den Aufstieg der europäischen Menschheit auf Jahrtausende hinaus hemmenden Idee, den Einzelnen von dieser Erde abzulösen und sein Interesse auf ein hypostasiertes Jenseits einzustellen. Damit verlor, in extremis, die bewußte kulturelle Gemeinschafts-Arbeit jeden Sinn. Denn je schlechter es den Hiobsleuten hier auf der Erde ginge, desto besser sollte es ihnen ja „im Himmel" gehen. In jenem „Jenseits", in dem ein Gott thronend erdacht wurde, der ungerecht und uneinseitig genug war, den Menschen, „von Adam her", erst schuldig werden zu lassen; ihn dann seiner Pein zu überlassen; ihn weiterhin durch den „Opfertod" seines Sohnes zu erlösen; ihm aber dennoch diese Welt als Sündenpfuhl darzustellen, in der jede Hingabe an natürliche oder kulturelle Freuden ein Schritt zur sadistisch erdachten Hölle war. So verlor das Leben im Diesseits, das Wirken in ihm und das rein menschliche und auf den Nebenmenschen eingestellte Mühen um eine Höherführung dieses diesseitigen Lebens jeden lebendigen Sinn. — Dieser ganze Wahnsinn und Wahnwitz einer „Erbsünde", die durch den Tod des „Gottessohnes" nur höchst vorgeblich „gesühnt" war, wurde aber wiederum nur erfunden, um die Menschen zur Knechtung bereit zu haben und bereit zu halten; und wieder einmal sank mangels der Einsicht in die diesseitigen Vorgegebenheiten des



49. Evangelist aus dem Ebo-Evangeliar
(Phot. Stoedtner)

Menschen als biologisch-züchtbaren Wesens dieser Erde die Kultur auf ein Eiszeit-Niveau herab.

Wie falsch und verderblich aber nun diese religiöse Idee der „Bestrafung und Belohnung im Jenseits“ vom Standpunkte des Bestrebens um eine Förderung und Züchtung der Menschheits-Kultur im Diesseits auch war: die Abblendung des Menschen von dieser „Sünden-Erde“ und seine Sammlung in große, eisern zusammengehaltene religiöse Gemeinschaften hatte für die bildende Kunst zur Folge, daß sich einerseits das Auge und das Herz der Menschen und damit der Maler der Freude an den Gegebenheiten dieser Welt, also des „Naturalismus“ entwöhnte; und daß andererseits die individualistische Einstellung verschwand. An die Stelle des „subjektiven Naturalismus“ trat also eine Kunst der „Phantasie“, die sich den „Himmel“ in gesteigertem Sinne ausmalte, die das augenblickhaft-Momentane des impressionistischen Erlebnisses verließ, um sich ein „Ewiges“, ewig „Gebautes“ zu erdenken und zu erfühlen. Damit mußten „gesammelte Kraft-



50. Dante-Illustration (Phot. Stoedtner)

komplexe" in den Bildern erscheinen, und was in der modernen Zeit von den rein soziologischen Umschichtungen — von dem Zusammenschluß der Arbeitnehmer und der Arbeitgeber in größere, gesammelte und fest gezwungene Verbände her — eine ,,Synthese" der Lebenseinstellung und damit der künstlerischen Formungen erzwang: das erzwang in den frühchristlichen Zeiten eine durchaus ähnliche Umstellung von einer veränderten ideologischen Orientierung aus — die als solche allerdings wieder ihre soziologischen Triebgründe besaß.

Waren so im spätantiken Frühchristentum und in der Moderne die seelischen Prämissen überaus ähnlich, so mußten sie auch zu ähnlichen ,,formalen" Folgerungen führen. Und wir wollen vorerst in raschem Zuge einige ,,kubistische" Parallelen zu modernen Gestaltungen betrachten.

Um die Mitte des Jahrhunderts Vier, des fünften nachchristlichen Jahrhunderts, ist das Mosaik des ,,guten Hirten" (Abb. 48) in der Grabkirche der Galla Placidia in Ravenna entstanden. Christus sitzt in Mitte seiner ,,Lämmer". Die landschaftliche Szenerie ist zwar bereits auf dem Wege von der Natur hinweg: schon beginnt das ,,Abschneiden" des landschaftlich-weiteren Hintergrundes zugunsten einer neutral-idealistischen ,,Folie". Doch noch wachsen die Pflanzen ,,vor" und ,,hinter" dem Terrain, tauchen ,,aus der Luft" auf, geben im Verein mit der Felsanordnung noch viel von dem zufällig-Verschieblichen ,,gesehener" Natur. Christus selbst noch in reicher Bewegung mit hintergestelltem rechtem Fuß, mit ,,lebendiger" Gegen-



51. Pesellino, Wunderszene (Gal. Doria in Rom) (Phot. Stoedtner)

bewegung des Körpers und der Arme. Bei den Lämmern dann beginnt jenes „Gefrieren" der Naturanschauung wirksam zu werden, das eintreten mußte, sowie sich der Blick des Malers der Einstellung auf die äußere Natur entwöhnte: zwar sind zwei Lämmer links noch im Dreiviertelprofil ihres Körpers gegeben; doch bei den meisten beginnt schon das „Prinzip der Grenzfälle" zu herrschen, das anderen Darstellungs-Möglichkeiten jene Ansicht vorzieht, die die geringste Raum-Erstreckung in die Tiefe des Bildes anordnet, also möglichste „Klarheit" und „Deutlichkeit", ein möglichst sicheres „Fassen" der Darstellung erstrebt; also etwa einen gewendeten Kopf völlig in die Fläche dreht, um einhundertachtzig Grad gegen den Körper stellt. Der „Kontur" tritt heran — wie bei Cézanne; die Formen sammeln sich in ihre Grenzen; die Bestandteile des Terrains beginnen feste Komplexe zu bilden; und im vordersten Streifen des Bildes ergeben sich „kubistizierte" Formen, die das schärfer Geschnittene, fester Erbaute, zäher Zusammenhängende ihrer Struktur ausdrücklich und überdeutlich betonen.

Könnte man vor Einem Beispiele noch von zufälliger Übereinstimmung des Äußeren sprechen, so mag eine historische Reihung der Gebilde das wesentlich Ähnliche der innerseelischen Tendenzen erweisen. Im ersten Viertel des Jahrhunderts Acht ist, im karolingischen Kulturkreise, das abgebildete Blatt des Ebo-Evangeliars (Abb. 49) gemalt. Die innere Parallelität mit modernen Formungen, etwa mit der „Gattin Cézannes" oder mit den Übergangsbildern Hodlers aus den frühen neunziger Jahren ist schlagend. Die illusionistisch-impressionistisch gesehene „Weite" der Landschaft zieht sich zur neutralen Folie einer „Wand" zusammen, vor der sich die Figur klar

abhebt. Im Hintergrunde oben ,,verläuft" die subjektiv-naturalistische Landschafts-Darstellung, so wie sie etwa im Bildnis der ,,Gattin" Cézannes in den Hintergrund verschwindet. Die Figur selbst zeigt die ,,Sammlung der Form" zu geschlossenem Komplexe; der ,,Kontur" stellt sich ein, in noch ähnlich zittrig-nervöser Haltung, wie sie Hodlers erste Reifebilder zeigen. Ein Kopf wird rund-modelliert, Hände und Füße ,,in die Form gefaßt": Abwendung von der ,,rasch und vibrierend gesehenen Natur"; Zuwendung zum Sammeln der festen Form der Gebilde scheint die ,,Tendenz" der Entwicklung.

Über die mannigfachsten und reichsten Zwischenstufen geht die Entwicklung weiter. Und auch hier kommt es neben dem breiten und direkten Wege, der zu der großen Mosaik-Kunst des Südens und zu den romanischen Wandgemälden des Nordens führt, zur Ausbildung von Neben-Wegen; und hier im besonderen auch zu immer entschiedener ,,kubistischen" Gebilden. Ein Bild des Jahrhunderts Vierzehn, eine Dante-Illustration (Abb. 50), mag als erstes die Endstufen weisen. Terrain und Pflanzen sind so gegeben, wie man sie in den voraufgehenden Jahrhunderten sich immer deutlicher ausbilden und langsam formelhaft werden sieht, und wie sie auch bei Giotto zu finden sind: kubistisch stereometrisiert, ,,raumgeometrisch" gefestigt. Die Pflanzen setzen sich aus einzelnen Rund-Büscheln auf festen Stämmchen zusammen; die ,,Felsen" haben feste Flächen, scharfe Kanten, ,,steinerne" Form gewonnen. Doch nicht vom ,,Naturalistischen" wirklicher Felsgebilde her, sondern in Weiterführung jener Gesinnung, die bereits im Mosaik der Grabkirche der Galla Placidia um 450 unserer Zeitrechnung die ,,Erdschollen" des Vordergrundes kubisch gefestigt hatte. — Und sollte bisher noch leiser Zweifel an der inneren Parallelität dieser Entwicklungsreihen des ,,Mittelalters" und des endenden neunzehnten Jahrhunderts bestanden haben, so mögen zwei Bilder des florentinischen Quattrocento, eines des Francesco Pesello, genannt Pesellino, der im Jahre 1457 starb, und ein Fresko des Fra Benedetto da Mugello, der bis 1448 lebte, diesen mittelalterlichen Kubismus klar erweisen. In beiden Bildern gehen die Figuren auf den Kreis jener reaktionären Gotik zurück, die von Fra Angelico am stärksten gepflegt worden war. Doch in beiden zeigen die Hintergründe noch klar und überdeutlich kubistische Gestaltung. Im Bilde Pesellinos (Abb. 51) ,,stählern" erbaute, scharf geschnittene und gekantete zackige Bergformen, zwischen deren stereometrisierten Formen bereits wieder naturhaft verlebendigte Bäume stehen; im Bilde des Fra Benedetto (Abb. 52) deutlich und mit bewußter Führung der Linien und der Flächen klar und bestimmt kubistizierte Berge und Gebirgszüge. Form setzt sich scharf an Form, ,,geschliffene" Bahnen laufen nebeneinander und aneinander, das Licht



52. Fra Benedetto da Mugello, Kreuzigung (Museo S. Marco in Florenz) (Phot. Stoedtner)

modelliert in klarer Weise die innere Festigkeit und raumgeschlossene Begrenztheit der Gebilde. So wie dort beim „Halbakt“ Picassos junges und neues „Baubestreben“ am Werke war, um dann später aber, besonders in den Bildern seiner Nachahmer, völlig formelhaft zu werden und zu versteinern, so ist hier zu traditioneller Steifheit und öder „Gefrorenheit“ geworden, was ursprünglich mutiges künstlerisches Entschließen bedeutete, und was bereits Giotto wieder in „lebendigere“ Form aufzulösen versucht hatte.

Doch nicht nur zu dieser räumlich-kubistischen Gefrier-Kunst, sondern selbst zu den planimetrischen Degenerationen des „Männerkopfes“, des letzten von uns gezeigten Bildes von Picasso — der übrigens während der Kriegsjahre die „kubistische“ Malweise völlig verlassen hat und durch

neue Versuche, auf den Wegen Cézannes und Hodlers weiter zu kommen, die Richtigkeit unserer Auffassung von der zukunftlosen Verranntheit des extremen Kubismus selbst beweist — sogar also zu jenen planimetrischen Kümmerformen kann man im europäischen Mittelalter Parallelen finden. Ein Blatt eines mittelalterlichen irischen Psalters (Abb. 53) in Dover mag dies erweisen. Kreise, Spiralen und Bandformen, sinnlose und witzlose geometrische Abbreviaturen, gefühlsleere Linienzüge „bauen" das kindische Gebilde eines gekreuzigten Christus mit füllenden Begleitfiguren. Geht man etwa den Körperproportionen des Christus nach, sieht und findet man die Verhältniswerte von Kopf und Armen, von Leib und Oberschenkeln, nimmt man die „Max und Moritz-Formen" der begleitenden Engelsfiguren rechts und links neben dem Christuskopf, die sinnlose Kopfzeichnung und die geistlosen Körperbildungen der Figuren rechts und links unten in den Blick: so wird aufs klarste deutlich, daß wir es hier mit einem der Konzeption nach durchaus ähnlichen Gefühle und Werke zu tun haben, wie in den überspitzten kubistischen Flachzeichnungen der modernen Tage. Auch hier ist ein „Kunstwerk" gestaltet; doch auch hier eines von derartiger Minderwertigkeit des gestalteten Gefühles, daß das Gebilde eben weit unter den Durchschnitts-Nullpunkt, weit in den Bereich unterwertiger, negativer, also „häßlicher" Gefühls-Sphäre sinkt. —

So dürfte klar geworden sein, daß jene historische Einstellung gegründete Stützmittel hat, die die relative Ähnlichkeit der menschlich-seelischen Reaktionen bei ähnlichen Vorgegebenheiten des seelischen und soziologischen Milieus behauptet. Und selbst für futuristische moderne Gestaltungsgepflogenheiten sind Parallelen auffindbar. Diese allerdings, soweit das Material bis heute mühelos zur Hand liegt, nicht in so schlagender Parallelität. Gleichwohl seien einige antikisch-mittelalterliche Bildungen zum Vergleiche herangezogen. So wie es nämlich dem ersten wissenschaftlichen Bearbeiter der „kubistischen" mittelalterlichen Landschaftsformen, dem früh verstorbenen Wolfgang Kallab, vor Jahren noch nicht möglich war, jene eigentümlichen Bildungen wirklich zu „verstehen", das heißt in ihrem gemeinten Gefühlsgehalt zu begreifen, da die moderne Zeit noch nicht zum Kubismus vorgeschritten war und damit ein unmittelbares Nacherleben mühelos ermöglichte: so auch wird vielleicht erst eine zukünftige und ad hoc angestellte Nachforschung nach futuristischen Parallelen des Mittelalters ein reicheres Material fördern können. Gleichwohl kann einiges auch aus den bisher allgemein bekannten Beständen herangezogen werden.

Da sei zuerst ein Blatt der „Wiener Genesis" (Abb. 54), einer wahrscheinlich in Vorderasien im Jahrhundert Vier entstandenen griechischen Bilderhandschrift gezeigt. Der Vergleich müßte an jene frühen Bilderhandschriften



53. Miniatur eines irischen Psalters in Dover
(Phot. Stoedtner)

anschließen, die noch spätantikisch-impressionistische Gestaltung aufweisen; er kann aber auch von jenen subjektiv-naturalistischen Katakombenbildern ausgehen, die wir vorhin besprochen haben. Die scharf erfaßte, in einen Augen-Blick zusammengeschweißte Bilddarstellung eines sicher ergriffenen Moments ist gelöst. „Erinnerungs-Bilder“ bauen sich zu „schwankenden“ Gestaltungen zusammen. Ohne exakte Aufeinander-Beziehung der einzelnen Teile werden drei Szenen der alttestamentlichen Geschichte gegeben, wie Joseph seine Brüder empfängt. Die noch relativ sicherste frei-impressionistische Darstellung ist in den letzten Hintergrund, an den oberen Rand der Bilder zurückgeschoben. Hier wird die Szene gebracht, wie Tiere zum Empfang der Brüder geschlachtet werden. In freiestem Laufen des Pinsels, in rein „illusionistisch“-momentaner Haltung werden die Objekte abbreviiert, die Haltungen und Gesten augenblickhaft fixiert. Dabei ist gleichwohl die sichere „Erinnerung“ bereits so weit „zerbrochen“, daß die Größenproportionen rein willkürlich wechseln, die Menschen so groß wie die Bäume, größer selbst als das Häuschen sind. Nach links hin spielt dann die Erinnerung völlig frei und legt in wiederum willkürlich wachsendem Maßstabe die Schlacht-Geräte, so groß wie die Menschenfiguren, in den verlaufenden „Raum“. — Die zweite Szene, in der linken unteren Hälfte,



54. Wiener Genesis, Joseph und seine Brüder (Phot. Stoedtner)

bringt den Zug der Brüder. Wankende Erinnerungsvorstellungen schließen sich zu einem wankenden Komplex zusammen; das Hinunterziehen der Brüder über die schiefe Bahn des Weges wird zum fallend-stürzenden Vorwärtsschreiten, da die Erinnerungsbilder des abschüssigen Weges und des Senkrecht-Stehens der Figuren auf gerader Bahn unverbunden kumuliert werden. Exakt-gefaßte Naturbeobachtungen stehen neben formverändernden Erinnerungsgebilden, Größenproportionen und Zusammenstellungen wechseln in locker-gefügter Weise. — Die dritte Szene endlich, der eigentliche Empfang der Brüder durch Joseph, wechselt abermals die Proportion, schließt sich erinnerungshaft-willkürlich den anderen Szenen bei und gibt halb illusionistische Form-Auflösung und Gruppenbildung, halb ,,cézannig" gefaßte Formen in dunklen Konturen.

Kann man also bei diesem Bilde der ,,Wiener Genesis" wohl ohne unhistorische Vergewaltigung davon sprechen, daß das Bildgefüge des subjektiv-naturalistischen Zusammenhaltes in einzelne ,,Erinnerungs-Szenen" zerbricht, so kann man dieses ,,Haltloswerden" der Erinnerungs-Malerei, das uns für futuristische Gestaltungen definitorisch zu sein schien, noch weitaus reicher, vielfältiger und willkürlicher in den dekorativen Ausschmückungen der frühchristlichen Katakomben und Kirchen finden. Während etwa in den Katakomben-Decken die noch antikisch orientierte Dekoration das tektonische ,,Gerüst", und mag es noch so empirehaft dünn gespannt gewesen sein, im Anfange noch beibehielt, beginnt dieser



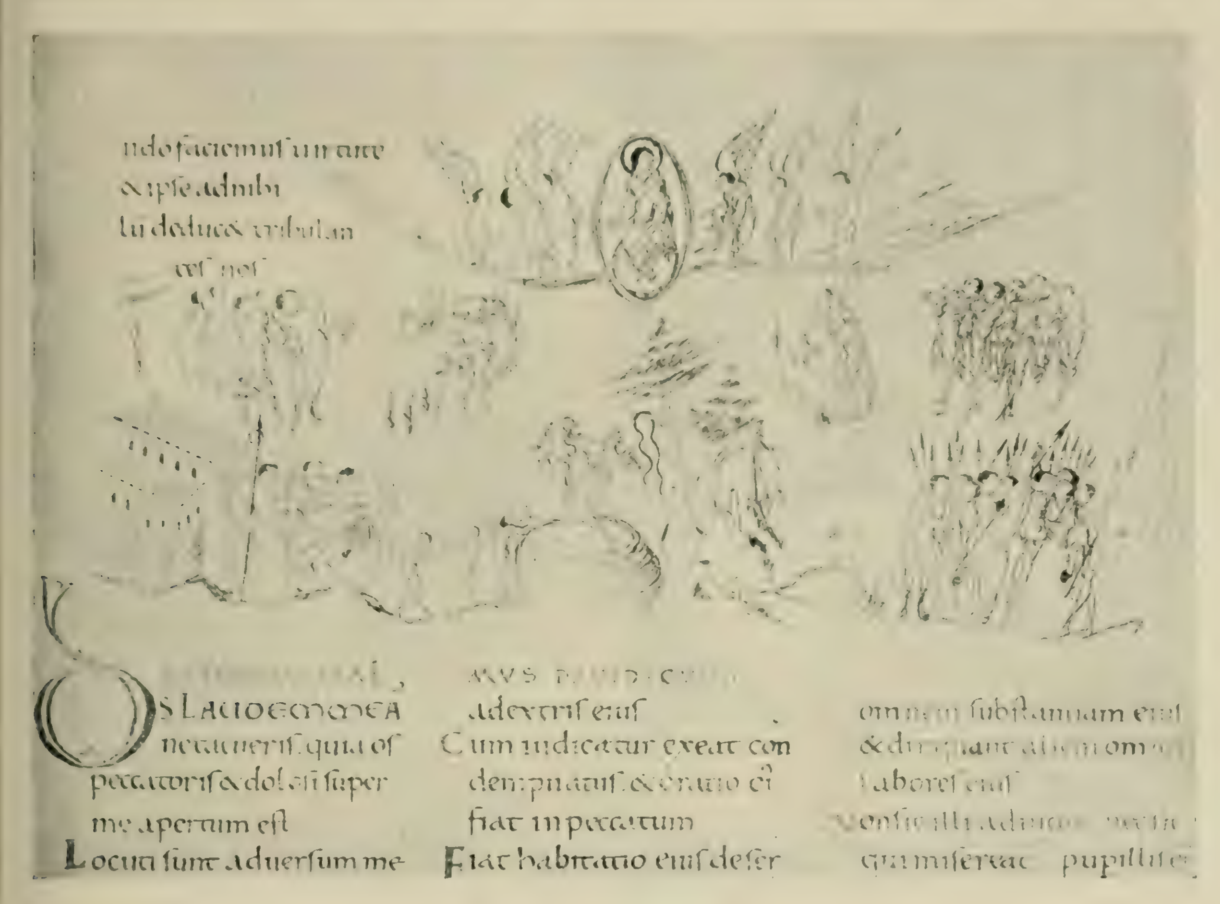
55. Weinstock, Mosaik aus Sta. Constanza in Rom (Phot. Stoedtner)



56. Wanddekoration aus der Katakombe S. Soteride bei Rom
(Phot. Stoedtner)

visuelle Zusammenhalt bald zu zerbrechen. Die mosaizierten Wanddekorationen etwa von Sta. Constanza in Rom, aus dem Jahrhundert Drei, gehen im Verlieren dieses Zusammenhaltes bis zur freihändigen Anordnung eines ,,Streumusters", das die ,,Erinnerungs-Fetzen" naturalistischer Einstellung ,,regellos" und unverbunden über die Fläche verteilt. Die Darstellung eines ,,Weinstockes" (Abb. 55) — inhaltlich bereits als christliches ,,Symbol" zu deuten: ,,Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben" —, die wir abbilden, mag in dem haltlos-Schwimmenden ihrer Anordnung bereits an jene ,,Unordnung" denken lassen, die die ,,Erinnerungen einer Nacht" von Russolo wiesen. Ohne ,,Gesamt-Schau" werden Szenen der Weinlese an die Ränder verteilt, bauen sich spielhaft nebeneinander auf, schneiden willkürlich in die Fläche. Im Rankengeschlinge läuft jeder Sproß seine eigenen Wege, die Hand denkt bei der Führung der Einzelkurven nicht mehr an das Nebeneinander, und nur in der haltlos-schwimmenden Wahrung des Zentrums ist noch ein Rest des bildhaften und blickhaften ,,Baues" gewahrt. —

Eine Wanddekoration aus der Katakombe S. Soteride (Abb. 56) gebe das zweite Beispiel — wobei betont sei, daß die Parallelität mit futuristischen



57. Illustration aus dem Utrechter Psalter (Phot. Stoedtner)

Bildungen weniger vom Anschaulichen, als von der innerseelischen Einstellung her zu erfassen ist. Noch hält sich locker die symmetrische Anordnung eines ,,Baues", noch entsprechen die Figuren einander in ungefährer Weise. Doch der innere Zusammenhalt eines ,,Bildes" ist schon völlig gelockert. Und die ,,Dekoration", die zwischen den Figuren und auf den freien Flächen ,,verstreuten", immer noch naturalistischen Zweige und Blattbüschel sind tatsächlich ohne jede zeugende ,,Verbindung" angebracht, sind nichts als losgelöste, losgerissene ,,Erinnerungs-Reste", einzelne ,,Fetzen" ehemaliger Natur-Anschauung. So wie diese Gebilde verstreut und zusammenhanglos ,,in der Erinnerung" des Dekorators auftauchen, so werden sie abrupt und lässig verteilt, und jenes Fehlen des ,,inneren Zwanges" einer ausgereiften Bildanschauung, das für futuristische ,,Kompositionen" spezifisches Merkmal war, ist deutlich zu spüren und nachzuerleben.

Und schließlich mag noch ein Bild des aus späterer Zeit, ungefähr aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts Acht stammenden Utrecht-Psalters (Abb. 57) der Reimser Schule abgebildet sein. Zwischen den Text ,,willkürlich" verteilt finden sich in diesem Kodex leicht hingewischte Federzeichnungen, die mit der Regellosigkeit ihrer räumlichen Anordnung, mit ihren abrupt

auftauchenden und wieder versinkenden ,,Erinnerungsbildern" an Überschneidungen, Bewegungen, Natur-Rudimenten, in Elementen der Gruppenbildung, der Gestenführung, in Szenen aus dem menschlichen und tierischen Leben jenen letzten Rest spätantikisch-impressionistischer Formanschauung und Formauffassung zeigen, der sich bis weit in die Zeiten des ,,gebundenen" mittelalterlichen Stiles erhalten hat. Das ,,Subjektiv-Naturalistische", das diese Zeichnungen unstreitig noch enthalten, mag — unter Berücksichtigung des damaligen ungleich langsameren Entwicklungs-Tempos — wohl zu einer Parallele mit modernen futuristischen Einstellungen herangezogen werden, die ja gleichfalls die Erinnerungs-Reste an naturalistische Erlebnisse in eine Zeit und in eine Gestaltungsweise hineinschleppen, die den Blick bereits seit langem von der Natur weggewendet hat. —

Historische Parallelen sollten es sein; nicht mehr. Da die psychologische Analyse nichts anderes will, als die seelischen Gegebenheiten aufdecken, aus denen heraus die Künstler ihre Gebilde gestalten, so mag die Ähnlichkeit moderner Einstellungen mit denen längst versunkener Jahrhunderte die Anschauung bekräftigen helfen, daß es überflüssig scheint, seh-ungewohnte Bildungen leichthin und vorschnell für ,,unverständlich" zu erklären.



58. Renoir, Blühender Kastanienbaum

5. CÉZANNE UND VAN GOGH

Wenn man den Weg betrachtet, den Cézanne im Vergleiche zu den pointillistischen, kubistischen, futuristischen und absoluten Malern gegangen ist, so mag man sich die Sachlage in dem Bilde vergegenwärtigen, als hätten fünf Männer vor einem Urwald-Dickicht gestanden, das zu durchdringen ihnen Aufgabe und Sehnsucht war. Während nun vier Schwächere von den Fünfen, je zwei zur rechten und je zwei zur linken Seite, auswichen, weil ihnen hier hellere Stellen ein leichteres Durchkommen zu gewähren schienen, trotzte der Fünfte seinen Mut gegen das Dickicht. Und während die vier Furchtsameren, von scheinbar vorgetretenen Pfaden getäuscht, nach kurzer Zeit verspielt auf Blumenwiesen ihr Leben vertändelten wie die Pointillisten; oder in Höhlen versackten, wie die Kubisten; oder von Irrwegen im Kreise geführt wurden wie die Futuristen; oder an Stellen endeten, von denen es kein Vor und kein Zurück mehr gab, wie die absoluten Maler: stemmte sich der Fünfte, der einen harten Provinzschädel und bäuerischen Dickkopf besaß, wie ein Büffel in das Gestrüpp der Zweige, tat so Schritt vor Schritt und brach sich in langsamst-stetigem Tempo seine Bahn.

Es kann hier nicht Aufgabe sein, den persönlichen Lebensweg Cézannes, der dieser Fünfte war, zu schildern. Cézanne ist weit noch in der ersten

Jahrhunderthälfte geboren, war noch Romantiker, war dann Naturalist, versuchte dann seine schweren Bärenhände am Pleinairismus und Impressionismus, um endlich seit den achtziger Jahren, als reifer Vierziger, jene neue Bildform langsam zu erbauen, die ihm und der kommenden Zeit gemäß war.

Er ist noch kein Meister des Neuen, er ist noch ein Meister des Überganges. Doch er ist das Genie des Überganges. Und er schuf die Basis für den Expressionismus. Durch seine Lebensarbeit erst wurde dieser möglich.

Expressionismus in der Malerei heißt: die naturgegebenen Formen der Gegenstände nicht so wiederzugeben, wie wir sie wirklich sehen — weil man diesen Gegenständen nicht mehr jene Begleitgefühle lassen will, die naturhaft an ihnen hängen; sondern jene Naturformen so zu verändern, daß sie, gerade auf Grund der mit ihnen vorgenommenen Um-Formungen, Gefühlen Ausdruck geben, die nicht vorher schon in der „äußeren" Natur da waren, sondern innerhalb des Bewußtseins des Malers lebten.

Um aber die „Formen" der Bildinhalte im Sinne des „Ausdrucks" eines Gefühles „verändern" zu können, müssen vorerst auch Formen in den Bildern da sein. Nun haben wir bei der Betrachtung des subjektiven Naturalismus beobachtet, daß sowohl der Pleinairismus wie auch der Impressionismus als eine wesentliche Folge ihrer Moment-Einstellung zur Ausschaltung aller festen Formen, also zur Auflösung aller Konturen als Flächenbegrenzungen und damit aller Flächen als Volumengrenzen geführt hatten. Das Resultat ihrer Bemühungen war demgemäß in ihren reifen Gebilden ein durchaus locker verschiebliches Gefüge von visuellen Bild-Elementen, die bloß auf das leichteste und beweglichste aneinander hafteten.

So wird erstes Erfordernis, um vom Pleinairismus und Impressionismus in den neuen Stil hinüberzufinden, jene bereits mehrfach erwähnte „Sammlung" zu größerer „Kraft", zu einem neuen „Bau" des Bildes, die die vorbesprochenen Kleinmeister des Überganges so vielfach auf allzu „billige" Weise und auf Wegen, die letzten Endes zu keinem Ziele fanden, zu erreichen getrachtet hatten.

Cézanne nun faßt dieses gleiche Problem im großen. So schön und schmeichelnd-bereichernd auch oft die Farbenstimmungen seiner Bilder sind: das wesentlich Neue und damit für die Weiterentwicklung weitaus Wichtigere wird sein neues Form-Gefühl, der neue Bild-Bau, den er sich stetig und mühevoll erringt. —

Um die Größe dieser Leistung Cézannes voll zu empfinden, sei abermals mit einem Bilde des reifen Pleinairismus begonnen. Der „blühende Kastanienbaum" (Abb. 58) von Renoir lebt — im Originale noch vielfach



59. Cézanne, Landschaft

eindrucksvoller, als in der Abbildung — von Tausenden huschend hingehauchter Farb-Valeurs, die sich mit den leisesten Fingerspitzen berühren und im Duftigsten lockerster Fügung, in sprühender Klein-Lebendigkeit der feinst gesehenen Nuancen den Bild-Inhalt erstellen. Auf erhöhter Parkmauer spreitet der Baum seine Farbbüschel in Lichthöhen und Schattenmulden, beweglich-vibrierend breitet unten die Wiese ihre Fläche, rein farblich verhuschend schließt sich rechts der helle Weg mit den hell in hell gemalten Figuren, der Fluß und die Waldlisière heran. Völlig „amorphisch", völlig „form-los", die „Konturen" in offenen Farb-Büscheln in die weiche Luft verrinnen lassend, hebt sich der große Baum ohne „Stamm" und ohne „Krone", ohne Äste und ohne Zweige, ohne jedes „statische Gerüst", rein von der farben-blühend empfundenen, weich-lebendigen Innenfläche aus schwerelos schwebend in die Luft.

Und nun halte man die „Landschaft" (Abb. 59) von Cézanne in der Berliner Nationalgalerie dagegen. Das erste, was fühlbar wird, ist der „Bau" des Bildes. Geht man den Spuren nach, die dieses neue Gefühl begründen, so findet man, daß Cézanne die ganze Landschaft in „horizontalen Schichten" erbaut hat: vorne der dunkle Streifen des Rasens, dann der helle des



60. Cézanne, Haus im Gebüsch

Weges, dann der dunkle des jenseitigen Weg-Randes, dann wieder ein heller, ein dunkler, ein heller Streifen, und so bis in den Hintergrund des Bildes. Dieses ,,Gerüst", diese deutliche ,,Skelettierung" des Gesamten begründet das neue Grund-Gefühl. Und auch sonst ist im Bilde überall die ,,feste Form" gesucht. Die kleine Kirche etwa, die in der Bildmitte links steht, stellt sich von diesem Gefühle aus ins reine Profil, weist die klaren, nicht im Dreiviertel-Profil ,,zerstückten" Formen ihrer ,,Kanten". Denn der ,,Kontur", der von der vorigen Generation als Todfeind der frei flutenden Farben mit unerbittlicher Konsequenz aus der Bild-Darstellung hinausgedrängt worden war, tritt hier, wenn auch noch etwas zaghaft, wieder heran. Dunkle, durchgezogene Linien beginnen — etwa im Dach — die Flächen zu begrenzen, die Fenster sind dunkle Schattenlöcher geworden. Die kleine ,,Kastenlaube" am Ententeich links, der Wasserspiegel, die Baumformen: überall ist das Bemühen, die ,,Sehnsucht" nach der ,,Festigkeit" der Gebilde am Werke.

Hier kann man auch an vielen Stellen die Keimzelle des ,,Kubismus" finden. Im Hintergrunde links etwa steht ein kleines Bäumchen, das an kurzem, schiefem Stamm seine kleine Krone trägt — die ,,kugelförmig" gerundet ist. Von derartigen Details aus haben jene Kleineren ihren Weg genommen. Was für Cézanne gelegentliche Empfindung war: Kleinkomplexe zusammenzuballen, die dann im Gesamten ihre gute Figur machen, das wurde für jene Minder-Begabten Einziges ihres Bemühens. Und so bauten



61. Cézanne, Schlößchen am Wasser

sie ihre Bilder aus Details, wo Cézanne das Gesamtgebilde in beide breiten Hände nahm und damit im Großbau vollbrachte, was jene auf engen Wegen vergebens zu erringen erstrebten. —

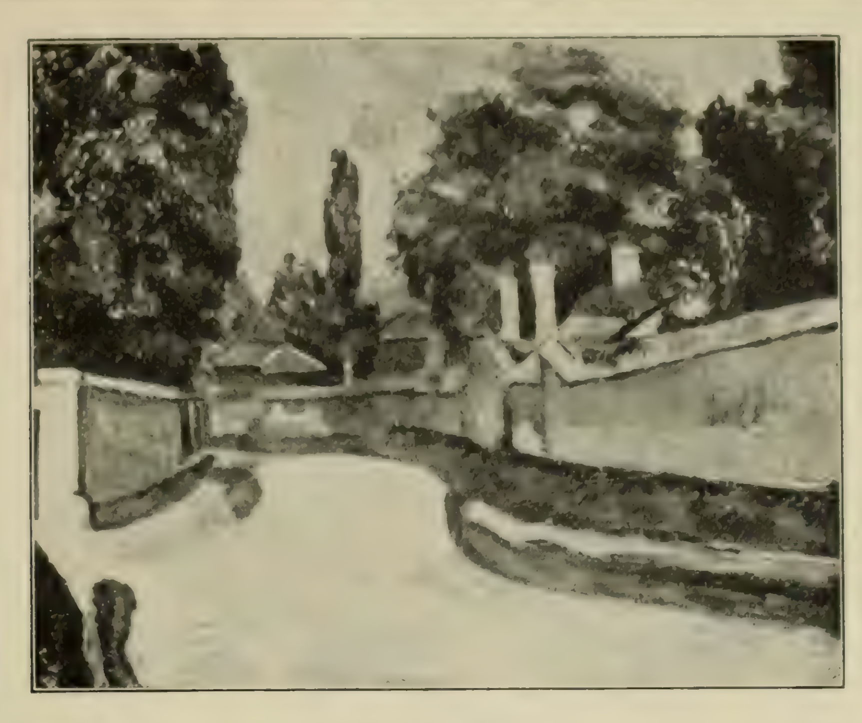
Auch Cézanne hat diese Gestaltungen nicht in Einem Schritt erreicht. Doch niemals hat er sich ans Detail verloren. Sein Weg war der direkte, stetige, in gerader, voller Richtung auf das Ziel hin gerichtete. Mühsam wurde diese Wende auch ihm. Man sehe sein „Haus im Gebüsch" (Abb. 60). Tastend und probend suchen die wankenden Gebilde den Halt festerer Form. Unten links wird die kantige Andeutung einer Uferlinie deutlich, dahinter hebt sich ein Hügel mit Gebüschen. Dunklere Flecken stehen noch verschieblich in hellerer Fläche, drängen langsam nach oben, schließen sich hier mit zaghaften Linien zu Dach- und Wandformen zusammen; leise tappend und vorsichtig suchend „zittert" noch Form an Form.

Das „Schlößchen am Wasser" (Abb. 61) zeigt bereits ein weit statischeres Gefüge. Nicht mehr „um die Ecke", sondern fast schon in reiner Horizontale genommen, strömt der Fluß durch das Bild. Zu fast völliger Symmetrie

bauen die Baumformen mit ihrer Wasserspiegelung das Ganze. Diese Baumformen selbst ,,ballen" sich in festere Komplexe. Busch sondert sich schon halb-deutlich von Busch, in dunkleren Schattenwellen ,,hugelig" seine Grenzen, seine ,,Form" suchend; und das Schloßchen und der hohe, zylindrische Baum daneben am rechten Bildrande ,,stehen" schon fast in ihrem Gefuge: ,,kubistische" Gesinnung — doch nicht von Zwergenhänden getragen, sondern von einem Riesen erfühlt und gestaltet.

Die ,,Straße" (Abb. 62) dann hat das Problem gelöst. In fester Form, nun wirklich ,,statisch gebaut", fassen, halten und führen die Mauern den Blick in die Tiefe. Durch einheitlich durchgezogene Konturen in ihren Flächen geschlossen, ,,kubisch" in ihrer Fügung, sicher in Fassung und Leitung des Auges saugt das Bild den Blick gleichsam in sich. Und damit ist ein weit Größeres erreicht, als bisher gelungen war. Nicht mehr bloß das Einzel-Gebilde: der Baum, das Haus, die Mauerwand ,,stehen" nun in ihrem Materiale; sondern diese Sachinhalte sind nun selbst wieder Bausteine geworden, die ein Größeres erbauen: einen neuartigen Raum. Ein völlig neues Raum-Erlebnis ist hier geboten. Wo man im Pleinairismus vibrierend-schwebend mit leisesten Valeur-Schritten in die Tiefe ging; wo man im Impressionismus gleichsam die Spitze einer steilen ,,Seh-Pyramide" aus der Tiefe vorgerissen fand und erlebte; da fassen und halten hier die zwei führenden Arme der beiden Mauerreihen Blick und Gefühl mit stärkstem Griff, leiten sie zwanghaft-packend in die Tiefe. Der Raum als solcher ist zu neuer ,,synthetischer Kraft" bezwungen, umschließt eine andere, kräftigere, dichtere Luft, wie in einem Gefäß. Man geht anders als früher durch dieses Bild, in die Tiefe hinein, mit saugend-lungenfüllendem Atem, mit hallendem, fest den Boden greifendem Schritt, mit vollerem, getragenerem Gefühl. Denn hier ist nicht mehr, wie bei Pointillisten und Kubisten, vom einzelnen, isoliert gebliebenen ,,Element" her ein Zerstücktes des Gefühls zu spüren; sondern das Gesamt-Erlebnis, der Groß-Bau der Konzeption ist in bewußter Stärke errichtet. —

Doch weitaus wichtiger noch als das, was Cézanne in seinem Bemühen um die neue Landschafts-Darstellung und weiterhin um den neuen ,,Bau" von Stilleben und Porträt gelungen ist, wird seine Leistung am ,,Figurenbilde". Denn während die für den Pleinairismus gegebenen Bildinhalte Landschaft und Stilleben waren, weil sie der Auffassung als ,,reine Farben-Träger" den geringtsen eigenen Lebens-Willen entgegensetzten, vom relativ Geringen ihrer eigenen sachinhaltlichen ,,Bedeutung" her der ,,Vergewaltigung" zur rein visuellen Einseitigkeit des Nur-Farblichen den geringsten Widerstand entgegensetzten: wird für die neue Kunst des Expressionismus gerade der innere Lebens-Wille der gebrachten Sachinhalte die größte



62. Cézanne, Straße

Bedeutung erlangen. Und wenn auch erst Hodler derjenige war, der diese Umstellung des Konzeptions-Zentrums vom Farblichen der Oberfläche, der „Haut der Welt", auf den gebrachten Bild-Inhalt, also vom reinen „Wie" auf das inhaltlich bedeutsame „Was" brachte, so hat ihm doch durchaus Cézanne erst den Weg bereitet, den er gehen sollte. So wird diese „Bereitung" des Figurenbildes zum Tragen des Ausdrucks innerseelischer Gefühle von höchster Wichtigkeit. Und diese Bereitung gipfelte darin, daß Cézanne die Sammlung auch des Figurenbildes zu jener kraftvoll gefaßten Form gelungen ist, an der dann die Um-Formungen expressionistischer Einstellung ihr Bau-Material gewinnen konnten und gewonnen haben.

Wir wählen hier — in Parallele zum reif-pleinairistischen „Kastanienbaum" Renoirs — eine hoch-impressionistische Darstellung als Ausgangspunkt der Betrachtung und als Gegenbeispiel: die bereits einmal gezeigte und besprochene „grüne Tänzerin" (Abb. 20) von Degas. Sie war uns in ihrer rein auf den Moment-Eindruck eingestellten Seelenhaltung ein Muster und hohes Beispiel jener fast völligen Form-Auflösung gewesen, die sich durch das immer raschere Augenblicks-Sehen und die damit gegebene Einengung des Fixations-Kreises ausgebildet hatte. In völliger Nichtachtung, ja Verachtung jeglicher „Statik", jeglichen Baues, jeglicher Bild-Festigkeit gibt sie die Sensation Eines Blickes der Augen, Eines Augenblicks, im Offenen der Konturen, im Negieren aller geschlossenen Flächen, im Auffassen der Dar-

stellung als Spitze gleichsam eines Seh-Kegels, der mit offenen Seitenflächen in die Raumtiefe hin verläuft.

Schwer mußte von hier aus der Weg zur Sammlung und Festigkeit des Bildgefüges werden. Und eben weil dieser Weg ein so schwerer, innerlich erst mühsam zu erkämpfender war, muß derjenige, der der Entwicklung in ihrem stetigen Wandel nachgeht, tolerant, liebevoll-mitfühlend sein, wenn ihm auf diesem Wege noch schwankend-halbe Bildungen begegnen.

Die „Versuchung des heiligen Antonius" (Abb. 63) zeigt ein derartiges Übergangs-Werk. Noch durchaus gärend, Most noch, nicht reifer Wein, noch kreißend, „in statu nascendi", im Stadium „eben werdender Geburt" des neuen Gefühls zeigt das Bild ein mühsames Ringen, ein Kämpfen gegen alles hemmend Alte, das sich verlockend und verwirrend dem neuen Streben in den Weg drängt. Doch man mühe sich, zu „sehen". Zu sehen, was neu gewollt in diesem Bilde ist; wenn auch noch nicht neu erreicht. Aus Wogendem der dunkleren und helleren Partien wird eine steil aufstrebende Mittelbahn des Bildes langsam deutlich. Es ist eine hoch aufgerichtete, nackte Frauenfigur, die mit erhobener Rechten ihr Gewand in weiter Geste von ihrem Körper nimmt. Sie bildet die Achse des „Gebäudes", sie stellt sich, von einem aus dem Innersten mühsam aufdrängenden Gefühl nach „Statik", in die Mittellinie des ganzen Bildes, der „Komposition". Sie ist, im Unklaren noch ineinander verwischter Bildungen, von anderen, kleineren Figuren, helfenden Putten-Teufelchen umdrängt, die ihr den Rückenhalt geben. — Vom Kopfe der Figur greift nun ein dunkler Schatten-Bogen nach links hinüber: es ist der linke Arm des „Teufels", der hier mit Fleisches-Schau die Heiligkeit des Antonius versucht. Der Arm führt zu einem relativ deutlich werdenden gehörnten Kopf, von dem aus dann der andere Arm zum Kopfe des knienden Antonius selbst weiterführt. Dieser, auf das rechte Knie gesunken, den Körper nach hinten geneigt, Kopf und Blick zu Boden gerichtet, wendet die nach vorne ausgestreckten Arme abwehrend gegen das Lockende der Erscheinung. Auch hier umhüllt noch Schattenwerk die Form, so daß das ganze Bild noch in allgemeinem Wogen unfest steht und die Formen-Brocken wie in gärender Bewegung durcheinanderzugleiten scheinen. Aber dennoch: das neue Gefühl ist auf dem Wege. Es tritt an das Bild heran, tritt in das Bild hinein, schafft sich keimhaft Raum und wird mit seiner klaren Helle die Farbenflocken und Form-Verwölkungen aufsaugen, in seine festen Grenzen nehmen, und fassend halten, wenn ihm nur Zeit und günstige Stunde ein noch Stärkeres sicherer Kraft zuführen wird.

Eine der günstigsten Stunden nun, die Cézanne in seinem jahrzehntelangen, stetig ununterbrochenen Streben und Arbeiten fand, war jene sonnenerhellte, die ihn das „Bildnis seiner Gattin" (Abb. 64) schaffen ließ.



63. Cézanne, Versuchung des heiligen Antonius

Es ist vielleicht das schönste Bild Cézannes nicht nur, sondern auch das schönste Bild der ganzen „Wende".

Noch ist es ein Bild des „Überganges". Man findet im noch schief verschobenen Hintergrunde alle Reste subjektiv-naturalistischer Malerei. Pleinairistischer Impressionismus beherrscht hier noch die Baumformen, den Palmen-Blumentopf, die ganze noch leicht verschiebliche Ferne, trotz allem Flockigen der Einzelformen. Doch in der Dreiviertel-Figur der Frau selbst erhebt sich die ganze still-stetige Größe Cézannes in wundervollstem, ruhevollem Bau. Zaghaft und tastend suchen unten die Pinselstriche noch die Form des stützend großen Kegels des Unterkörpers. Noch bleiben offene Stellen im Gewächs, Lücken und Lockerungen der erst werdenden, sich selbst suchenden Fügung. Doch diese noch offenen Fugen des Baues sind vom Gürtel ab zu in sich gefülltem Wuchse geschlossen. Die Doppelbahn der beiden Brüste hebt sich in prachtvoll breitem Schwunge nach vorne und oben, ab-tastbar, wie gestrichen mit den beiden Innenflächen der Hände eines plastischen Bildners. Die Schultern sitzen rund-gefestet im Skelett, und mit erfüllter Schwere legen sich in prachtvoll durch-geführter Form und still-lastend erfühlter Gewichtigkeit die beiden Arme in den Schoß der Frau. Doch über allem, Krone und Juwel des Bildes, leuchtet in stillem Scheine reinen Bleibens der Kopf. Auf rundem Halse, leicht geneigt, hebt



64. Cézanne, Bildnis seiner Gattin

sich seine geschlossen-kubistische Form ins hellste Licht. Eiförmig-rundgefestet, wiederum wie mit breiten Händen aus der dichten Luft plastisch zusammengeballt, bleibt er dem Blick und dem Gefühl. Kein momentaner „Eindruck" mehr eines Gesichtes, einer zufällig gerade so und so belichtet und gefärbten „Haut"; sondern ein Bleibe-Kopf, in sich geruhigt, und nicht nur formal, sondern auch seelisch zu jener „Statik" fortgeführt, die vom dynamisch-Blitzhaften früherer Porträts so welten-, so erlebensweit entfernt ist. In ihrer Form gefesselt ruhen die Haare wie eine Kappe auf dem Schädel, stauen ihre Form am oberen, geschlossen durchgezogenen Kontur der Stirn. Die Augen „blitzen" nicht mehr in momentanem Blick, sondern sie „schauen" in stetem Bleiben der parallel gerichteten Pupillen gesammelt und geruhigt in breiter Fülle aus dem Bild heraus. In rechtwinklig-kubistischer Brechung setzt die Nase an, in reiner Horizontale bleibt der Mund darunter. — So kommt ein Ganzgebilde zustande, das unerhört neuen Gefühles voll ist. Man sehe auf die „grüne Tänzerin" zu-



65. Cézanne, Kartenspieler

rück und dann hierher. Das verblitzend-huschende Erleben nur der Oberfläche, nur der „Haut der Welt", hat hier dem Suchen nach innerseelisch Bleibendem und Tiefem weichen müssen. In fast antikisch reiner Atmosphäre, in fast polykletisch stillem Sein ist hier Klarheit des Baues, stille Größe mit leise sordinierender Melancholie zum breiten Klange eines stetig stehenden Akkordes vereint.

Vielleicht das schönste Bild der „Wende". —

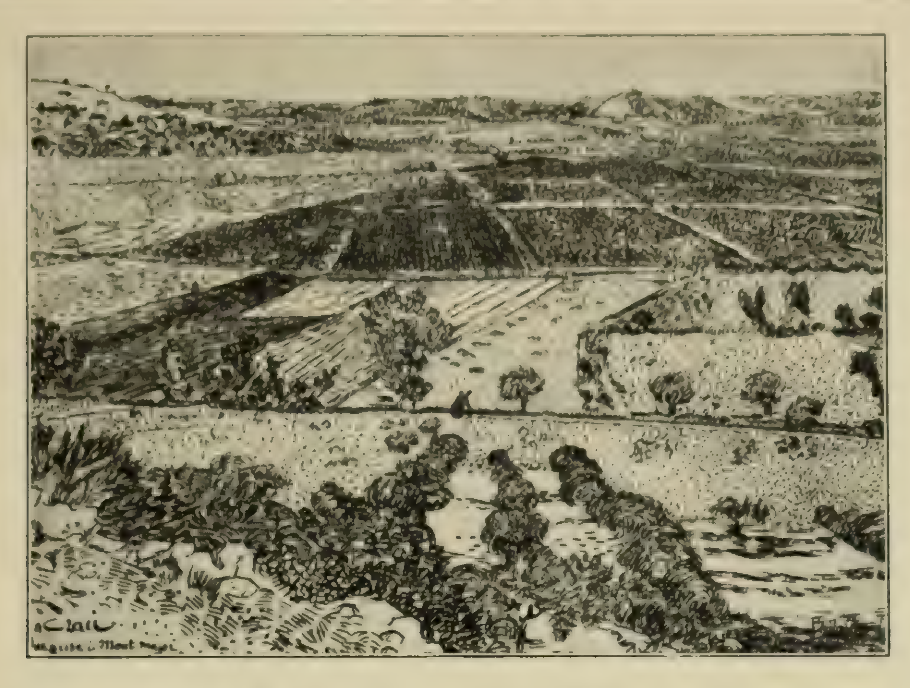
Und noch einen Schritt weiter, durchaus bis ans Ziel ist Cézanne auf dem Wege der Formen-Sammlung gekommen. Die „Drei Bauern beim Kartenspiel" (Abb. 65) zeigen diese restlose Erfüllung der ersten, der Grundforderung zum neuen Stil: der Sammlung der Form zu Bau und Festigkeit des Bildgefüges. Gleich vom Gesamten aus, von der Grund-Einstellung des ganzen Bildes ist alles neu: das Bild ist „komponiert". Wo der pleinairistische Impressionismus in seinem Streben, den „Eindruck" des „zufälligen Bild-Ausschnittes" zu wahren, alles daran setzte, in der Verschieblichkeit und Verschobenheit der Rahmenfüllung von vornherein den Erlebenden darauf zu weisen, daß er nichts tue, als eben momentan auf seinem täglichen Wege durch die visuell erfüllte Welt den Schritt zu hemmen, um das Auge zum Augenblicks-Erlebnis auszusenden: da „stellt" hier Cézanne das Bild und

damit den Beschauer in reine ,,Front", zu bleibendem Verweilen. Die ,,Rampe", die seit dem Klassizismus aus der Malerei verschwunden war, die schon die Romantik im Rauschhaften ihres Gehabens überströmt hatte: die stellt sich wieder ein. Der ,,Bühnenrahmen" spricht, hinter dem, zu reiner Symmetrie gesammelt, der Bild-Bau steht. Die ,,vierte Wand" ist frei gemacht, der Tisch stellt sich in reine Parallele zur Ebene des Bildes. Und an ihm sitzen, in reiner Symmetrie, die drei Figuren. Voll in der Face-Ansicht der Mittlere, rein im Profil die beiden anderen rechts und links. Der Vorhang rechts bleibt mit dem Stehenden zur Linken im ausgewogenen Gebäude, das Bildstück in der Mitte hängt gleichsam den ganzen Bau nochmals in seine Achse.

Man mag vom Kleineren beginnen und abermals erleben, wieso Cézanne für weniger Begabte der Vater des ,,Kubismus" werden konnte. Der Tisch in seiner klar erfühlten konstruktiven Fügung, der Kreide-Brocken auf der Platte, die beiden Röhren-Beine des Mittleren unter dem Tisch, der Schädel dieses Mittleren in seinem ausgefüllten Eirund: dies alles sind Details ,,kubistischer" Gesinnung. Aus diesen kleinen Steinchen fügten jene Kubisten ihre großen Bilder; während Cézanne die Form im Ganzen, Großen in beide Hände nahm und in-sich knetete und zu lastend voller Schwere rundräumlich erstellte.

In vollem, schwerem Leben bleiben die Figuren. Man ,,sitze nach", wie sich der Linke in den Sessel rückt, wie er mit der Breitfläche seiner Oberschenkel das Sitzbrett füllt und lastend drückt; wie der breit geschwungene Mantel über den Schultern des Rechten hängt und liegt, sich räumlich weitet, mit lastend voller Schwere seine Falten füllt; wie die sechs Unterarme auf dem Tische liegen, in satter, breiter Schwere angeflacht. So füllt ,,Gewichtigkeit" das ganze Bild, so steht sein ,,Bau" mit breiten, festen Sohlen auf dem Boden, so ,,dichtet" sich zur Form, was vorher huschendes Verlaufen und Verblitzen war.

Und also ist die erste Forderung erfüllt: die Ganz-Form ist erstanden. — Man denke sich in das letzte Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts zurück. Wo Alles noch dem flüchtigst-vibrierenden Erleben nachjagte, wo Alles noch der ,,Décadence" und Müdigkeit des ,,späten Menschen" des Jahrhunderts lebte: da hat hier der, in der Stille der Provinz sein langes Dasein scheinbar gar so unbewegt und eintönig hinlebende Cézanne ein Bild gebaut, so neuartigen Gefühles voll, daß es den damaligen Menschen sein mußte, als lebte dieser Maler in einer anderen Welt. Und das war auch der Fall. Er lebte zwar — wie wir erst sehen werden — noch nicht im Herzen des neu verheißenen Gebietes; doch wie jener alte Führer leitete er eine blumenverspielte Gemeinde auf die Stil-Scheide zweier Zeiten und wies



66. Van Gogh, Landschaft (Zeichnung)

den Gefährten das Land der Verheißung. So hat er den Folgenden den Weg bereitet. Seine Bilder, blickt man zurück, liegen wie Stufen im Gelände, die einen neuen Wellen-Berg der Entwicklung aufwärts führen. Wer sie benützt und damit die Höhe noch in Jugendkraft erreicht, wo Cézanne bereits zu alt war, und zu Vieles der Entwicklung seit der Romantik her in sich zu Neuem immer wieder überwunden hatte: der geht als Erster in das neue Land der Zukunft ein. —

Auch van Gogh war noch nicht dieser „Auserwählte". Er kam zwar eine Stufe weiter als Cézanne. Aber die Erfüllung des echten Expressionismus brachte auch er noch nicht.

Der Schritt, den er weiter fand, war der, daß er die erlangte Form wohl „zum Ausdrucke eines Gefühles" umzugestalten begann; doch die Grenze, an der er stehen blieb, wird sich als die allzunahe rein subjektiv-individueller Gefühlssymbole erweisen.

Van Gogh hat ein schweres und wechselvolles Leben geführt. Er war Arbeiter, Lehrer, Prediger, bevor er sein Malertum entdeckte. Seine frühen Bilder sind teils grobschlächtig-derb, teils dilettierend-eklektisch, und erst in seinen allerletzten drei bis vier Lebensjahren, um die Wende in das letzte Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts, hat er alle jene Werke geschaffen, die seinen Ruhm und seine Stellung in der Entwicklung der modernen Malerei begründet haben.

Aus der überaus reichen Zahl dieser Bilder können wir hier nur einige wenige zeigen. Doch sie werden, bei der außerordentlichen inneren Ähn-



67. Van Gogh, Irrengarten

lichkeit aller dieser Werke aus jenen kurzen Reifejahren, genügen, um die allgemeine Stellung van Goghs in der Entwicklung klar zu geben. Und nur um den allgemeinen Entwicklungs-Weg, um stil-psychologische, nicht um individual-psychologische Probleme handelt es sich hier ja. —

Das erste Bild, die Zeichnung einer „Landschaft" (Abb. 66), mag erweisen, daß van Gogh die Festigkeit des „Bildbaues" deutlich erlebt und erstrebt hat. In klarer, sichtiger Luft geht, wie in hellem Klingen, die Weite des Bildes mit eindringlicher Schärfe in die Tiefe. Vom Vordergrund bis zum Berg der Ferne ist, neben allen Klein-Resten pleinairistisch-impressionistischen Sehens, die Festigkeit der Form, die Schärfe der Konturen, die Bereinigung der Bildfläche von allem verschieblich-Verhuschenden gesucht. Es ist, als wäre der Luftraum selbst von dünnerer, stählern klingender Luft erfüllt, als würden die Teilungen der Felder scharf begrenzte Stücke aus dem Raum schneiden. Vom Einzelnen bis zu diesem Gesamten spürt man allüberall das Festere gespannter Kraft.

Diese Spannung nun war eine Spannung der Seele, des Temperaments van Goghs. Während dem völlig unintelligenten, bäurisch-beschränkten Cézanne bei aller Wisent-Stärke seines Wesens eine fast lyrisch beruhigte Stille eignet, sprüht der auch als Mensch mit vorragender Geistigkeit begabte van Gogh — dessen Briefe so belehrend wie erschütternd sind, während die Briefe Cézannes eine endlos-eintönige Langeweile geben — von fessellosem Temperament. Mit innerer Gluthitze vereinigte sich eine rasende



68. Van Gogh, Straße in Arles

Arbeitskraft, ja Arbeitswut, die ihn im Laufe weniger Jahre bis zum Wahnsinn verzehrte. Was er anpackt, wird wie in Feuerhitze flüssig, bäumt sich in den Formen, brandet im Flammenden der Konturen.

Der „Irrengarten“ (Abb. 67) mag seine Hand und seine Seele weisen. Besonders die linke Hälfte des Bildes ist seines stürmenden Temperamentes voll. Die Bäume werden ihm zu lebenden, aktiv tätigen Wesen. Der Stamm windet seine Formen und Konturen im Treibenden innerer Glut nach oben, die Äste schlagen wie in Flammenbüscheln aus, greifen wie mit Zangen in die Luft, krallen sich in die Höhe. Es ist in allen seinen Bildern so, als würde die Hitze seines Temperaments die Dinge, die er malt, tatsächlich in Flammen setzen. Wer diese eigentümlich geschwungenen Rund-Kurven mit ihren züngelnden Endigungen, dem Greifenden ihres Duktus einmal in ihrer inneren Lebendigkeit erlebt hat, der findet sie in fast allen Reifebildern van Goghs wieder. Sie finden sich nicht in der Natur: sie sind „Veränderungen“, die van Gogh mit den Formen des Sichtbaren vorgenommen hat. Und zwar Veränderungen „im Sinne seines Temperaments“. Sie geben diesem Temperament „Ausdruck“, indem sie die naturgegebenen Formen zu „Gefühlssymbolen“ umzwingen: sie sind also expressionistische Elemente.

Mit dem Verwenden derartiger expressionistischer Formen geht van Gogh den Schritt über Cézanne hinaus. Daß auch er ihn erst tun konnte, nachdem er in seinem Gefühle die Form des Gesehenen zur Festigkeit gesammelt

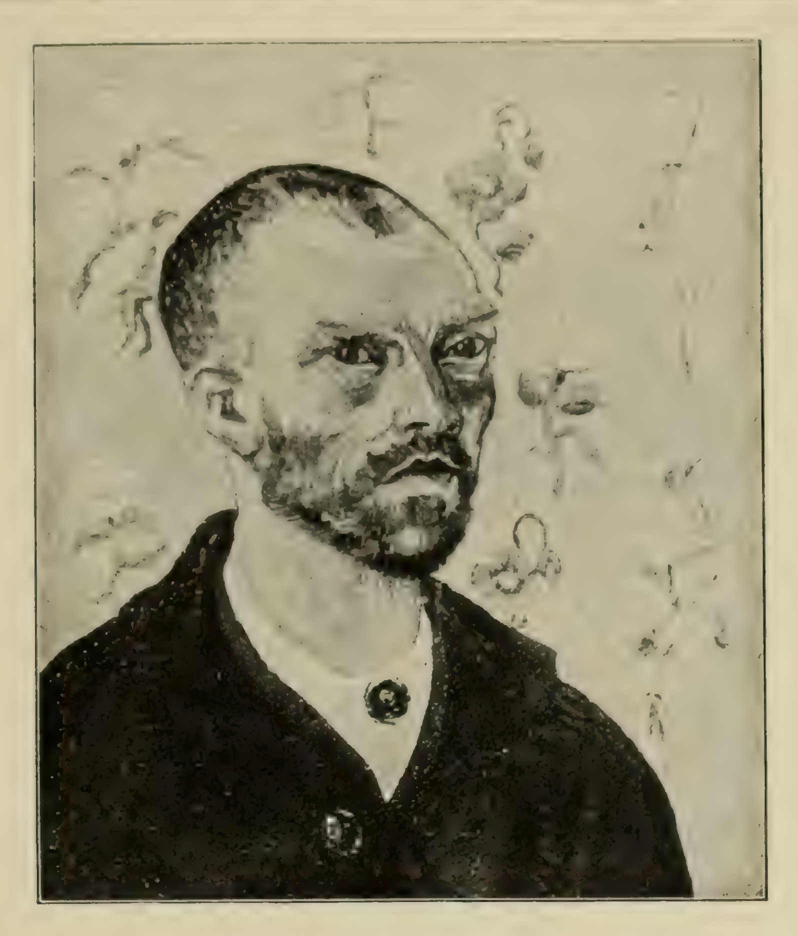
hatte, mag die „Straße in Arles" (Abb. 68) erweisen. Wie eine Reihe von Giganten führen die Riesenbäume, die den Rand der Straße säumen, in die Tiefe. Vom Gebauten ihrer mächtigen Statik aus sind sie empfunden, ihre Form ist gesammelt, bevor sie erstellt wurden. So sammelt van Gogh auch etwa die Form der groß-kubistisch gesehenen Quadern rechts im Bilde; so sammelt er im Größten wieder den gesamten Luftraum, der dem Erleben eine breite Raum-Gasse, ein breites Luft-Volumen zur Tiefe hin gibt.

Dabei ist wiederum in Stämmen und Ästen der Bäume das Brandende van Gogh'scher Linienführung deutlich. Es strömt abermals wie in glutflüssigem Zustand, reißt tiefe Rinnen in die Formen, greift seinen Weg wie mit Zangen. Und der breit packende Schwung, etwa der Baumäste, weist dem Nacherleben unwiderstehlich seine Bahn.

Man denke sich nun diese „persönliche Kurve" van Goghs immer wieder und wieder gebracht und aufs intensivste gesteigert. Es geht ein ewiges Zucken und Branden durch seine Bilder. Und immer wieder, er mag Bäume oder Blumen oder Menschen malen: immer wieder geben sie dieses, dasselbe, das gleiche Rauschgefühl van Goghscher Gesinnung.

Dies ist es aber, was van Gogh noch als einen „Übergangsmeister" bindet. Er ist zwar Expressionist, er gestaltet zwar die Natur um, im Sinne eines Gefühles. Aber dieses Gefühl holt er ständig aus beschränktest-persönlichem, rein ich-suchendem und ich-süchtigem Temperament. Er ist der subjektive Expressionist, der sich in dieser Betonung des einmalig-Einzelnen dem „subjektiven Naturalismus" — der in seinen letzten Phasen ein „naturalistischer Subjektivismus" geworden war — stetig und lückenlos anschließt. Er „vergewaltigt" sozusagen alle Sachinhalte, welche Gefühls-Begleitung sie auch von sich aus, eben als bestimmte Bild-Inhalte zeigen mochten, auf seine Linie, auf sein eng-beschränkt persönliches Temperament. Wahrer, eigentlicher Expressionismus aber geht, wie wir sehen werden, vom Gefühl des Bild-Inhalts aus, und gestaltet dann die Formen in jenem Sinne um, der — bei aller Bewahrung des individuell-graphologischen Duktus — eben dieses Sachinhalts-Gefühl des Werkes klar und eindringlich zutage treibt.

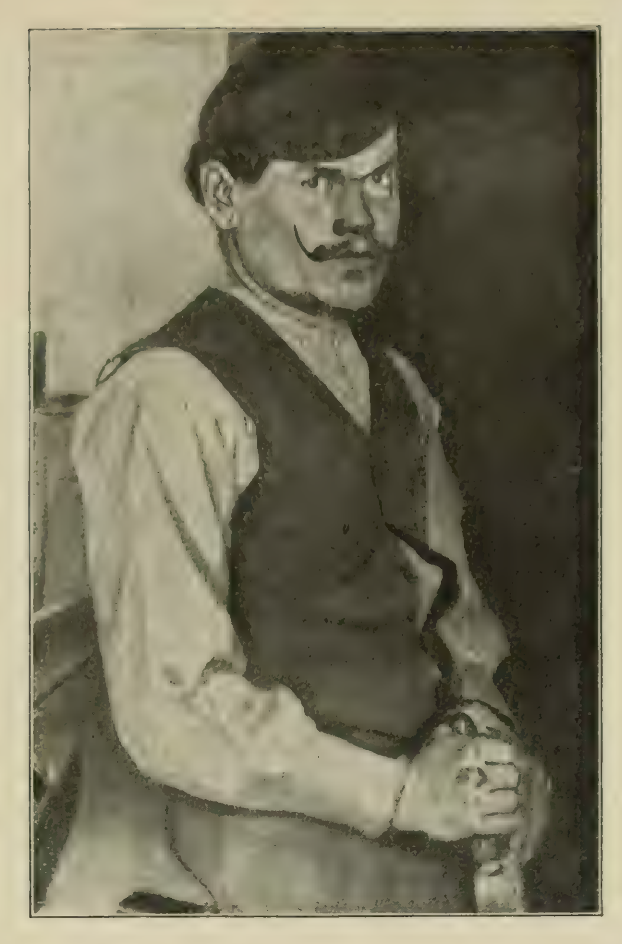
Gerade wegen seines schrankenlosen Subjektivismus aber mußte van Gogh vorerst eine leichtere und weitere Wirksamkeit erreichen, als Cézanne. Er war eben der individualistisch eingestellten Zeit des Jahrhundertendes noch gemäßer, als der mehr sachlich-objektive Cézanne. Er war ein Mensch von unerhörter Intensität des Temperaments. Als er geistige Umnachtung herannahen fühlte, warf er das Leben fort. Was er in fanatischer Arbeitswut in den letzten, kurzen Jahren vor dem Tode geschaffen hatte, füllte, übereinander geschichtet, alle Zimmer des Häuschens in Arles, in dem er gewohnt.



69. Van Gogh, Selbstporträt

Sieht man seinen Schädel, sein Gesicht (Abb. 69), so denkt man an die Novelle im ,,Goldenen Spiegel" Jakob Wassermanns, in der er, ,,Willenius" genannt, als fanatischer Willensmensch und fanatisch-unerbittlicher Maler, sich eines Tages mit dem Messer die Ohren abschneidet, weil man ,,zum Malen die Ohren nicht brauche". So war er wirklich, er wäre dazu imstande gewesen. Der Schädel mit dieser Stirne eines ,,Entarteten", hinter der doch eine so große Intelligenz saß, das Böse, Stürmende, jeden Widerstand Niederstoßende vor Augen, Mund und Kinn: van Gogh ging auf, wirklich wie ein Meteor, in strahlendstem Glanze. Die Jahrhundertwende erhöhte ihm den Sockel als dem größten Genie des Neuen. Doch gerade die Intensität, das fressende Feuer, mit dem sich seine Kurvenformen in den Blick bohrten, führte seinen Eindruck zu rascherem Verebben. Die ,,Wiederkehr des ewig Gleichen" in seinen Bildgestaltungen stumpfte, mochte die erste Erschütterung noch so stark und mitreißend gewesen sein, doch allzu bald immer wiederholtem Erleben ab. Und so wie van Goghs meteorhaftes Erflammen nun nach und nach an Intenistät verlor, so wie der von ihm gefesselte und geblendete Blick wieder Sehkraft auch für Anderes bekam, da wurde der Stern

Cézannes, der ruhig weilend unterdes hinter dem blendenden Scheine van Goghs geblieben war, in neuer Strahlkraft wiederum für Alle sichtbar und brachte in der ruhigen Stetigkeit seines stillen, vollen Leuchtens den Augen und den Herzen der Menschen dauerndere Erfüllung. Und diese wird bleiben. Wenn der übersteigerte Subjektivismus van Goghs längst den raschen Sterbeweg alles allzu Individuellen, aller übermäßig Ich-Betonten gegangen sein wird, dann wird die stärkere Objektivität Cézannes ihr Leben bewahrt haben. Denn sein stilles, stetes Bauen am Wege der Entwicklung wurzelt im weitaus breiteren Fundamente des Gefühls der großen Allgemeinheit; und macht ihn damit zum größten Übergangsmeister vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert, zum Genie der Wende — zum Lionardo des wieder einmal neu erstehenden Expressionismus der kommenden Generationen.



70. Ferdinand Hodler, Der Schreiner, 1875
(Mit Genehmigung des Verlags von Rascher & Co., Zürich)

6. DER EXPRESSIONISMUS: FERDINAND HODLER

Wir sind auf dem heutigen Stande historischer Erkenntnis dahin gelangt, sagen zu können, daß jede gesunde Entwicklung stetig verläuft. Dieses Gesetz der Stetigkeit beherrscht alles Organische. Von dem Klein-Zellenbau der Pflanze angefangen, die in kontinuierlichem inneren Treiben ihre Form erstellt, bis zu den höchsten geistigen Auswirkungen menschlicher Schaffenstätigkeit beherrscht diese Form des ,,Wachstums" Alles, was wir in dieser Welt werden und gesund gedeihen sehen. ,,Revolutionen", das heißt unstetige Entwicklungsvorgänge, kommen zwar sowohl im sozialen wie im geistigen Leben der Menschheit vor. Doch sie werden ausnahmslos dadurch hervorgerufen, daß der gesunden stetigen Entwicklung äußere Macht-Hemmungen eine Zeitlang den Weg versperren: sei es, daß einzelne Klassen, die gerade im Besitze der wirtschaftlichen Macht sind,

den sozialen Fortschritt hemmen; sei es, daß Institutionen, wie etwa die Kirche, dem geistigen Fortschritt ihre Macht-Hemmnisse in den Weg legen. Hinter diesen Zwingmauern sammeln sich dann so lange die treibenden Werde-Kräfte an, bis sie in plötzlichem Vorstoße, und stets unter Verwüstungen und Wunden, den Hemmungsblock überrennen und sich wieder die Entwicklungs-Freiheit erkämpfen. Die Schäden, die dabei von allen Revolutionen angerichtet werden, fallen demgemäß niemals den Revolutionären oder der revolutionierenden Klasse, sie fallen stets jenen uneinsichtigen Gewalten zur Schuld, die eben die Freiheit entwicklungsnotwendigen Fortschritts durch äußere Zwangsmittel eine Zeitlang gehindert hatten. —

Eines der schönsten Beispiele für stetige, also gesunde Entwicklung nun, das die Geschichte der bildenden Künste aufweist, ist der Werde-Weg Ferdinand Hodlers gewesen.

Hodler wurde knapp nach der Jahrhundertmitte, im Jahre 1853, geboren. Er war ein Werdender, als der objektive Naturalismus Courbets die Gesinnung der innerlich lebendigen Maler beherrschte. Und diesen Lebendigen schloß er sich an. Er malt im Anfange seiner zwanziger Jahre den „Schreiner" (Abb. 70). Die Formen des Sichtbaren sind in möglichster Treue und Objektivität ins Bild übertragen, mit letzter Gewissenhaftigkeit werden alle sachlichen Gegebenheiten gebracht, die naturhaft da sind. Nichts ist in diesem Ab-Bilde, was die Augen nicht vorher bei immer wiederholtem Hinsehen und Absuchen der Formen auch wirklich gefunden und geschaut hatten.

So nun, wie der allgemeine Entwicklungsweg in geschlossenster Stetigkeit vom sachlich-objektiven Naturalismus zum persönlich-subjektiven Naturalismus geführt hatte, so schreitet auch Hodlers Gehen weiter. Die „Uhrmacherwerkstatt" (Abb. 71) bringt vorerst die allgemeine Aufhellung des Bildganzen: das Licht, und mit ihm die Farbe tritt in den Interessenkreis des Malers ein. Gegen ein breites, lichtspendendes Fenster gesehen, bieten sich jetzt die Formen bereits in flüssigerer Weise. Die Innenflächen der Gestaltungen beginnen ihr Eigenleben zu gewinnen. Die objektiv „gezimmerten" Gebilde bekommen leichtere Beweglichkeit, verschieblichere Fügung. Und besonders im lesenden Mann rechts kann man deutlich erleben, wie die „Innenform" ins farbliche Fließen gerät und die Konturen die Figur lockerer zu umspannen beginnen.

Und so wiederum, wie dieser Weg die allgemeine Entwicklung zum pleinairistischen Impressionismus geführt hatte, so auch wieder geht Hodler weiter. Die „Kegelspieler" (Abb. 72) bringen die Bildform in jener völligen Auflösung verhuschender Valeurs und momentan gesehener Bewegung, die die letzten Bilder Manets, etwa die „Rue de Berne", erreicht hatten. In



71. Ferdinand Hodler, Uhrmacherwerkstatt, 1879
(Mit Genehmigung des Verlags von Rascher & Co., Zürich)

direkter Tiefen-Schau sieht der Blick auf eine Kegelbahn, faßt im Hintergrunde die Gruppe der Spieler, dann im Mittelgrunde die heranrollende Kugel, vorne rechts den stehenden Kegel. Die Gartenecke links, hinter Gießkanne und Zaun, ist im Flüchtigsten momentanen Blickes erfaßt und legt leise Farbfleck an Farbfleck. Zwar ist Alles mit ,,schwerem Handgelenk" gemalt, in einer Weise, der man durchaus anmerkt, wie mühevoll es diesem Maler-Arm und dieser Maler-Gesinnung geworden ist, sich zum vibrierend leichtfüßigen ,,Tanzen" des pleinairistischen Impressionismus zu finden. Doch die Tendenz, der Wille ist auf diese Erlebnisweise und auf diese Bildform hin gerichtet.

Und so gibt es weiterhin einige Bilder, in denen sich Hodler die Formung Cézannes innerlich erringt, die also zu rund-Gesammelterem der Gestaltung weiterfinden. ,,Das Strumpfband" (Abb. 73) holt sein inhaltliches Motiv noch aus dem subjektiv-naturalistischen Kreise, dem es noch gleichgültig war, ,,Was" er malte, und nur das ,,Wie" der Darstellung Interesse abzwang. Doch



72. Ferdinand Hodler, Kegelspieler, 1881

(Mit Genehmigung des Verlags von Rascher & Co., Zürich)

jenes gleichgültige „Was", ein billiges Genre-Motiv, ist hier bereits in anderer Formung gebracht, als der sachlich ebenso gleichgültige Vorwurf der „Kegelspieler". Während der landschaftliche Hintergrund in den Baumkronen noch das hauchend verschiebliche pleinairistischer Richtung zeigt, „sammeln" sich bereits einigermaßen die „Formen" der Stämme; und die Figur selbst weist durchaus jene Gesinnung der „Gattin" Cézannes, die uns ein Wende-Bild ersten Ranges schien. Die „geschlossene Form" des vorgesetzten Fußes hebt sich klar aus dem Kleide, die Arme haben „röhrenförmige" Fassung erhalten, die Brüste heben sich im Kleide rund-gefestet zu dem klar im Skelett erfühlten Schultern, Kopf und Hut „sammeln" sich in ihre „Form". So scheint hier auch im Geistigen jenes „biogenetische Grundgesetz" Haeckels volle Geltung zu bewahren, das besagt, daß bei gesunder Entwicklung die „Ontogenese" den Weg der „Phylogenese" wiederhole: daß die Entwicklung des Einzelwesens vom Keim zum fertigen Individuum die ganze Stammes-Entwicklung bis zu der nun einmal erreichten Stufe rekapituliere. —

In seinen dreißiger Jahren also ist Hodler so weit, die „feste Form"



73. Ferdinand Hodler, Das Strumpfband, 1887

(Mit Genehmigung des Verlags von Rascher & Co., Zürich)

der Bilddarstellung wiedergefunden zu haben. Während nun Cézanne auf dieser Stufe haltmachte und sein langes, arbeitsreiches Leben, das eine Halbgeneration vor Hodler begonnen hatte, auf diesem Entwicklungsstadium beschloß, wagte Hodler den Schritt, der weiterführte.

Das Wesentliche wird hier — entsprechend allem, was wir früher ausgeführt haben — die völlige Abwendung von der Natur des Sichtbaren. Cézanne war dabei im Formalen einen großen Schritt vorangegangen: die Formen, die er seinen Gestaltungen gab, hatten sowohl im Gesamten der errungenen Bild-Komposition, wie im Gesammelten des Details durchaus die Richtung von der zufälligen Wirklichkeit fort genommen. Doch in Einem blieb Cézanne noch gänzlich an die Natur gefesselt: in den Inhalten seiner Bilder. Er malte fast durchaus nur Landschaften, Porträts, Badende, Bauern. Er holte sich seine Bild-Stoffe nahezu ausschließlich noch aus dem Reiche des Erlebbaren.

Da nun setzte der erste Vorstoß Hodlers ein. Die Entwicklung sollte zu naturferner Malerei, also zur „Phantasie"-Kunst führen. Und dazu

gehört als Wesentliches, daß auch die Bild-Inhalte nicht mehr den Natur-Vorgegebenheiten, sondern diesem Bereiche „freisteigender" Vorstellungen der Menschen entnommen werden. Allgemeingefühle weitester, über-individueller Geltung sollen in Formen gestaltet werden, die mit dem wirklich-Sichtbaren, eben gerade so wie unsere Phantasie-Inhalte, unsere Träume und Gesichte, unsere Märchen und Seelengedichte, nur vom Fernen oder Fernsten her etwas zu tun haben.

So malt Hodler, der, wie alle großen Neuerer, ein Spät-Junger, ein Spät-Reifer war, sein „Zwiegespräch mit der Natur" (Abb. 74) als tastend-kindlichen Versuch zu Neuem erst Anfang seiner dreißiger Jahre. Noch ganz mißlungen als Werk; doch mutig und wichtig als erstes Wagnis. Vor einer noch ganz naturalistischen Landschaft, die sich bloß im Vordergrunde auf die „geometrische" Naturferne des rechtwinklig geführten Weges besinnt, steht ein nackter Jüngling mit erhobenen Armen. Er soll das innerliche „Zwiegespräch" mit der Natur dem Nach-Erlebenden vermitteln. Mißlungen ist, daß man ihm das im Atelier „Gerichtete" des naturalistischen „Modelles" deutlich anfühlt; daß seine Gesten noch nicht als inner-seelische „Ausdrucks-gesten" wirksam werden, sondern das Gestellte von außen her hinauf-gehobener Arme, peinlich „geordneter" Finger, taub erstellter Schritt-führung zeigen. Mißlungen ist, daß er keine „Zwiesprache" mit der Natur hält, sondern in seiner Profilstellung völlig an dem landschaftlichen Hinter-grunde, der ja als Gegenspieler gedacht war, vorbeigeht. — Neu aber ist die Grundlage, die Keimzelle der Konzeption überhaupt: daß etwas Außer-natürliches, etwas Über-natürliches gestaltet werden sollte, ein Allgemein-gefühl rein menschlicher Art, das im „Draußen" der Naturgegebenheiten nicht zu finden ist.

In dieser Phantasie-Leistung nun geht das nächste Bild, der „Aus-erwählte" (Abb. 75), noch einen entscheidenden Schritt weiter. Es wird sich für den Künstler nun und in der Folge immer darum handeln, nicht solche Bildgefühle zum Erleben bereitzustellen, die an einen einmalig-bestimmten Anlaß der Naturgegebenheit gebunden sind — wie das die Definition alles Naturalistischen ist —; sondern Allgemein-Gefühle zu vermitteln, das heißt solche Gefühls-Komplexe, die auf Grund vielfacher verschiedener vorhergegangener Natur-Erlebnisse, die alle in die gleiche Gruppe gehören, das Gemeinsame aller dieser Natur-Erlebnisse enthalten und repräsentieren.

So hat Hodler etwa öfters an Einzelnen das Schicksal des „Auserwählten" beobachtet, und hat es wohl in erster Linie an sich selbst in wechselnden Lebenslagen innerlich erfahren. Aus diesen vielfachen Einzelerfahrungen nun sammelt sich in ihm das allgemeine Erlebnis, die „Idee", daß gedeihendes



74. Ferdinand Hodler, Zwiegespräch mit der Natur, 1884

(Mit Genehmigung des Verlags von Rascher & Co., Zürich)

Wachstum jedes Auserwählten davon abhänge, in seiner Jugend still und sicher wie vor spätem Frost, so vor allzu früher Reife bewahrt zu bleiben. Diese ,,allgemeine" Idee, mit dem ihr spezifisch anhängenden Begleitgefühl, kann, und das ist das Wesentliche, kein einzeln-einmaliger Naturkomplex vermitteln. Denn sie lebt als Ergebnis vielfacher Einzelerlebnisse nur in der menschlichen Seele selbst, sowohl dem rein sachlichen Inhalte der Idee, wie dem ihr zugehörigen Allgemeingefühle nach.

Soll also derartiges in seiner allgemeinen Tönung gestaltet werden, so vermag hierzu auch kein naturalistisches Bild zu taugen. Denn jede naturnahe Formung, jede natur-gegebene Darstellung würde ja wiederum immer nur jenes einmalig-individuelle Erlebnis vermitteln können, das durch die einmalig-naturalistische Formung begründet ist; und würde damit gerade die weite Tönung jenes Allgemeingefühls vernichten. So hängt nun und in der Folge Alles daran, Bild-Formungen zu finden, die vom sachlichen

Konzeptions-Inhalt und vom Größten der Gesamtkomposition aus bis zur Bildung des letzten Details nicht aus der „äußeren“ Natur, sondern aus dem inner-seelischen Bezirk des Menschen stammen. Und dabei solche Um-formungen des Naturgegebenen bieten, daß an ihnen und durch sie Gefühle lebendig werden, die eben jene Allgemeintönung weitester Geltung besitzen.

So stellt Hodlers Phantasie den „Auserwählten“ in den schützenden Zaun steiler Engelsfiguren ein. Denn dieses kleine, werdende Kind, das ebenso wie das Symbolbäumchen vor seinen Knien noch ein dürres, mageres Reis, Versprechen noch, noch nicht Erfüllung ist, muß behütet werden, um in stetig langsamem Gedeihen seine Reifezeit zu finden. Doch dieser früh-Begabte, „Auserwählte“, sehnt sich hinaus. Sehnt sich aus dem Kreise hütender Beschützer in die Weite fruchtbaren Wirkens, hinaus in die Fülle der Welt. Um dieses Sehnen nun zu geben, taugen nicht Modellfigur und Modellhaltung eines kleinen, etwa dreijährigen Knaben. Da muß der Phantasie gestattet sein, Um-formungen des objektiv Gegebenen vorzunehmen. Und Hodler gibt diese so, daß die krampfhaft gestreckten, dünnen Beinchen den kleinen Sockel bilden für den feinen, dünnen Körper, der sich nun, ein Phantasie-Körper, heraus aus seinen Grenzen sehnt und dehnt. So heben sich die mageren Hände, so reckt sich dann der kleine Kopf auf dünnem Hals hinauf, strebt vom Innersten frühkindlicher Sehnsucht nach oben. Still stehen, ihrer Hüte-Pflicht bewußt, die wehrenden Figuren der sechs Engel. So wie im Vordergrund die Steine um den kleinen Fruchtfleck besseren Bodens die Wurzelungen des dürren Bäumchens still behüten. Damit wird aus dem Ganzen dann ein Allgemein-Gefühl lebendig, das über alle Naturmöglichkeiten weit hinausführt.

Noch hat das Bild der Hemmungen zu viele, ist noch kein „Meisterwerk“. Die Engel schweben nicht, sie „stehen in der Luft“. Besonders an den Randfiguren wird peinlich-störend deutlich, wie sie von dem „Postament“ des Ateliers genommen und „in die Luft gestellt“ sind. Der Grund liegt darin, daß es Hodler hier eben noch nicht gelungen ist, die Um-Formungen naturalistischer Form-Gegebenheiten so durchzuführen, daß ein Gefühl an diesen Formungen lebendig würde, das, als Schwebe-Gefühl, dem naturalistischen Gebilde nicht eignen kann; sondern vom Gestalter in die Formen des naturhaft Erfahrenen hätte eingearbeitet werden müssen.

Doch diese Reife bringt die „Eurythmie“ (Abb. 76) vom Jahre 1895. Hodler ist zweiundvierzig Jahre alt geworden, bevor ihm sein erstes Meisterwerk gelingt.

In jenem Jahrzehnt, in dem der Mensch zum erstenmal den Abbau seines Lebens zu fühlen pflegt, wo sich die weiten jugendlichen Horizonte



75. Ferdinand Hodler, Der Auserwählte, 1893
(Mit Genehmigung des Verlags von Rascher & Co., Zürich)

zu verengen beginnen und sich die Mauern des Lebensweges, die bisher ganz außer Sicht waren, langsam heranschieben, um auf jenes Ziel zu deuten, das, zwar im Weitesten der Ferne noch, doch schon von dort ein Zielgefühl herübersendend, dem langsam Nahenden erspürbar wird: in jenen Lebensjahren faßt Hodler die Idee des Bildes.

Fünf Menschen schreiten den Weg. Vier, die näher noch dem Leben stehen, geleiten den Mittleren zu Grabe. Den Reifen, Lebensmüden, dem Sterben und Nichtmehrsein Sehnsucht geworden ist.

Alles kommt nun darauf an, die Bildgestaltung so zu finden, daß nicht das Gefühl herkommt, als stürbe hier nur Einer von den Vielen, die täglich sterben. Sondern in dem Einen müssen Alle sterben, muß das Allgemeingefühl des unerbittlichen Zuendegehens von unser aller Leben wirklich werden, es muß Symbolgestaltnug werden für uns Alle. Dazu kann niemals das naturalistische Modell eines alten Mannes taugen. Sondern dieses Modell ist so um-zuformen, daß die Gestaltung ein Größeres, ein Weiteres uns deutet.

Das stille Vorüberziehen vorerst des Gesamtgebildes wird dadurch erreicht, daß alle Figuren zwar im Profil nach links hin gehen; daß sie jedoch in strenger Komposition der Fünf zur Mitte hin gebunden sind. So wird

ihr Gehen ein gehemmtes, so wird ihr Schritt zum langsam ziehenden Wandeln gegen das Formale kompositioneller Bindung.

Die Randfiguren geben dabei von beiden Seiten her den Vorklang müder Reife. Zum Mittleren hin, der als der Todgeweihte wirken soll. Zu diesem Zwecke gestaltet nun Hodler die Modellfigur so um, daß sie mit breitem Spreiten des Gewandes den Boden saugend faßt und gegen die Höhe hin sich immer mehr zur schmalen Bahn zusammenzieht. Um dieses Wesentliche der Gestaltung möglichst eindrucksvoll zu geben, weicht nun Hodler von der anatomischen Richtigkeit überall dort ab, wo er das Gefühl stetigen Schmälerwerdens verstärken kann. So muß, um die Knickung des Knies zu verdecken, der Arm sich längen. Hodler „weiß" ganz genau, daß dieser Arm „zu lang" ist, wenn man ihn naturalistisch mißt. Doch nun beginnt jener Grundsatz des Expressionismus wirklich zu werden, der besagt: daß jede Abweichung von der Natur dann berechtigt ist, wenn sie erfolgt, um einem Gefühle Ausdruck zu geben. Da nun das Gefühl des stetig-langsamen Verschmälerns der Lebens-Basis dieses Menschen gerade durch die Über-Längung des Armes besonders stark gestützt wird, ist dieser expressionistisch-richtig gezeichnet, mag er auch naturalistisch noch so falsch sein. Und so geht Hodler weiter, zieht vom Rücken und von der Brust her die Konturen des Körperstammes immer enger noch zusammen: bis auf dem schmalsten Schultersockel der Kopf so wirkt, als wäre er abgeschnürt. Und wo der Mittlere deswegen schon als Einziger überhaupt einen Arm im Bilde zeigt, weil gerade im gelängten Hängen dieses Armes die Ausdrucksgeste reifer Müdigkeit und völligen Zuendegehens aller Kraft des Körperlichen so stark spricht; da ist er auch der Einzige der Gruppe, der seinen Kopf nicht nur zur Brust, sondern auch nach seiner linken Schulter aus dem Bilde heraus neigt. So wird er der Müdeste von Allen. Und indem sich nun all dies vereint: das Breite der Bodenhaftung mit dem Schmälerwerden des Körperstammes, das hingegebene Hängen des Armes mit dem abschnürenden Verengen der Brust- und Rückenlinie, das stille Neigen des Kopfes vornüber und sein müdes Fallen aus dem Bilde heraus: da ist es wirklich, als fiele dieser Kopf demnächst in ÜberReife vom Körper ab. Ins Grab.

Und so ist Hodler die expressionistische Bildgestaltung gelungen. So hat er ein Bild geschaffen, das ein Allgemeingefühl vermittelt als Ausdruck innerseelischen Verhaltens. Und so ist hier die Grundstellung jedes wirklichen Expressionismus wahr und lebendig geworden: Expressionismus heißt, durch verstärkende und überbetonende Veränderung der naturgegebenen Formen einem Gefühle intensivierenden Ausdruck zu geben. —



76. Ferdinand Hodler, Eurythmie, 1895
(Mit Genehmigung des Verlags von Rascher & Co., Zürich)

Nun muß man bloß bereitet sein, auch heftigere Umformungen der Wirklichkeit auf die ihnen zugrunde liegenden Gefühle lesen, also die „Gefühls-Symbole“ richtig auflösen zu können.

Der „Tag“ (Abb. 77) vom Jahre 1900 bringt eine derartig eigenwilligere Vergewaltigung sichtbar-richtiger Formen.

Zwei Gefühlskomplexe einen sich im Erlebnis immer wieder, so oft man die Sonne am Himmel aufsteigen sieht: die zwingende Gewalt ihres Steigens und das Blendende ihres Scheinens.

Diese beiden Gefühle, die jedem strahlenden Sonnenaufgang eignen, will Hodler nun im Allgemeinsten ihrer Tönung geben.

Um vorerst das Zwanghafte ihres Steigens zu vermitteln, „erfindet“ er eine Komposition, die einerseits die Symbol-Figuren der fünf Frauen in das Strengste gefesselter Fügung abwärts bindet; andererseits aber die mühelose Lösung der Mittleren aus allen Fesseln in die Höhe weist. Die Fesselung nach unten erreicht er dabei dadurch, daß er die symmetrisch zur Mittelachse geordneten Figuren durch einen fünfmal durchgezogenen, flach-horizontalen Bogen zu Boden bindet. Die Reihung der Kniee, dann der Bogen des Horizonts, darüber die Reihe der Ellenbogen, dann die Linie

der Scheitel und zu oberst der Bogen des Firmaments: so legen sich flachlastend, fünfmal wiederholt, die Fesseln an die Figuren. Und da nun alles darauf ankommt, diese Fesselung möglichst geschlossen und undurchbrochen durchzuführen, muß anatomische „Richtigkeit" zurückstehen, wenn sie diese Absicht hindern oder stören würde. Deshalb wird auch der linke Fuß der mittleren Figur, der in „richtiger" Haltung den ersten, den wichtigsten Bogen, den der Kniee, zerstoßend durchbrechen würde, wenn er in anatomisch-richtiger Lage vorstieße, um-gezwungen, im Gelenke gleichsam gebrochen, „vergewaltigt", um sich der Fesselführung, dem bindenden Bogen zu fügen. Wo nun naturalistisch eingestelltes Erleben durch diese „Unrichtigkeit" aufs Empfindlichste gestört würde, da liest expressionistische Einfühlung die Form ganz anders. Sie mißt sie nicht mehr an ihrer Entsprechung zur Natur; sondern sie mißt sie einzig und allein an der Intensität des inneren Gefühles, dem diese Um-Formung Ausdruck geben soll. Denn „jede Abweichung von der Natur ist berechtigt, die gefühlsmäßig begründet ist". Und da wird gerechte Einstellung zugeben müssen, daß gerade durch diese „Abweichung" von der Natur die zwingende Vermittlung des Gefühles der Bindung dieser fünf Figuren in einen aneinander und an den Boden gefesselten Komplex außerordentlich verstärkt wird. Und damit ist dann diese naturalistische „Falschheit" des Gebildes, der „Fehler" im anatomischen Bau expressionistisch gerechtfertigt.

Um nun aber das zwanghafte Steigen des Sonnenballs zu vermitteln, löst dann Hodler die Mittlere in müheloser Wendung aus dem Ganzen. Wie sie sich gleichsam in frohem Schweben hebt, das rechte Bein heraufzieht, den Oberkörper und den Kopf mit unbeschwertestem Gefühle in die Höhe wendet: das wird deshalb und nur deshalb so eindrucksvoll und so selbtsverständlich wirksam, weil es mitten in den Bindungen, gegen diese Bindungen erfolgt. So hebt sie sich denn zwanghaft steigend aus dem Chor der Anderen empor, geht strahlend auf, hebt sich vom Horizonte dem Firmament entgegen.

Geht strahlend auf: um diese Strahlkraft vollen Sonnenscheins nun wiederum zu geben, führt er ihre Arme in eckig-herber Brechung um den Kopf und „blendet" an ihnen die Augen der Genossinnen. So kommt das Weg-Geschreckte, Rück-Gewendete in den Körpern der Gefährten, das zwanghaft Ab-Gebogene ihrer Konturen gefühlsmäßig zustande. Denn wo eine wohlig-rundere Führung beider Arme wohl anatomisch mögliche Formungen gebracht hätte, während diese dreimalige Brechung in rechten Winkeln naturhaft Unmögliches gestaltet: da gibt gerade wieder diese Brechung in rechten Winkeln, mit den starren Ecken und den scharfen



77. Ferdinand Hodler, Der Tag, 1900
(Mit Genehmigung des Verlags von Rascher & Co., Zürich)

Kanten, das Gefühl des schneidend Blendenden. Nur in der Gegen-wirkung gegen diese Formen wird die krampfhafte Biegung der Gefährtinnen glaubhaft und gefühlsmäßig lebendig. Und so begründet Eines das Andere von Innen her.

Geht man die Darstellung nochmals im Gesamten durch, so wird sie wohl jedem willigen Nacherleben wahr und wirksam. Zwanghaftes Steigen der Sonne eint sich mit blendendem Scheinen: für denjenigen, dem dieses Erlebnis einen Zuwachs seines Inneren, eine Bereicherung der Seele bedeutet, für diesen ist der „Tag" ein schönes Bild. —

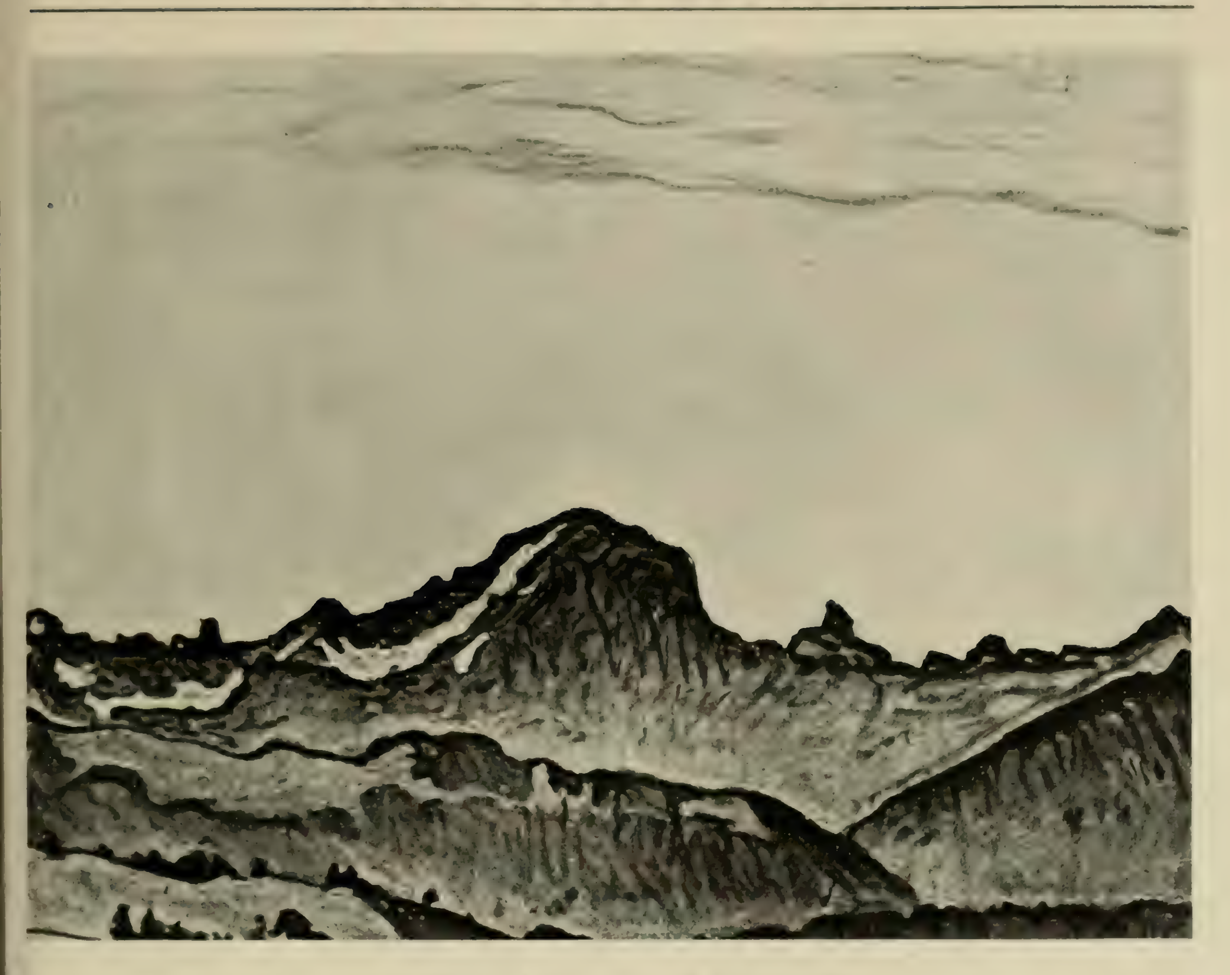
Bevor wir nun Hodler in sein stärkstes Neuland, in das Gebiet neu erstandener Monumental-Malerei folgen, soll an zwei Bildern zwischenspielend gezeigt werden, wie sich auch andere als figurale Bild-Inhalte, wie sich etwa die Landschaft dem neuen Geiste fügen muß. Die „Landschaft mit drei Bergkuppen" (Abb. 78) gebe das erste Beispiel. Hodler hat hier wohl einmal von hoher Aussicht zu Tale gesehen und war von zufällig-merkwürdigen Wolkenformen betroffen. Diese mögen ihm den „Anreiz" zu seiner Gestaltung gegeben haben. Was er aber nun aus diesem Eindruck macht, ist Ausdruck Hodlerscher Gewalt-Natur geworden. Über weitem, tief unten bleibendem Gebirgsland stehen zwei Wolkenballen: zwei Riesen-Augen, die wie mit Urweltblick über die Lande schauen. Sie sind keine Natur-Gebilde. Hodler hat sie geformt, erschaffen. Und so geben sie auch kein naturhaftes Gefühl des Himmels und der Wolken: sondern als Ausdruck innerseelischen Gehabens, als Träger größter innerer Gefühle, die



78. Ferdinand Hodler, Landschaft mit drei Bergkuppen, 1910
(Mit Genehmigung des Verlags von Rascher & Co., Zürich)

wie mit Wettern und mit Schlagen in der Gesinnung Hodlers leben, stehen sie über den Landen, rufen sie in die Fernen, weiten sie den Himmel zu einem Großbau menschlicher Monumentalität: aus der Aus-Sicht ist eine Innen-Schau geworden. — Man denke an die vibrierend-lieben Landschaften des Pleinairismus zurück: und man wird staunen über den Weg, den dieser Riese Hodler gegangen ist.

Ohne die Sammlung zur ,,festen Form'', die Cézanne ihm auf seinen Werde-Weg gebracht hat, hätte Holder diesen Riesenschritt nicht machen können. In innerlichster Stetigkeit persönlicher und allgemeiner Entwicklung kam er dazu, jene vorerst ,,gesammelten'' Formen um-zu-zwingen zum Audsruck des Gefühles. Und man denke auch an van Gogh zurück und erlebe, wie Hodler bei aller großen Persönlichkeit, die er besaß, den Geist und das Gefühl stets auch des Gegenstandes wahrt und achtet, den er darstellt. Während van Gogh alles in die Flammenzungen seines persönlichen Temperaments kleidete, die so viel noch der Beweglichkeit und der verschieblichen Vibration des impressionistischen Habitus bewahrten, geht Hodler stets vom Sach-Gefühle aus, das er dann steigert. Das ,,Was" wird wieder Mittelpunkt des Schaffens, der Inhalt des Bildes zum Kern der Konzeption, aus dem sich dann das ,,Wie'', die Form, gemäß entwickelt.



79. Ferdinand Hodler, Grand Muveran, 1912
(Mit Genehmigung des Verlags von Rascher & Co., Zürich)

So erfüllt sich Hodler am Geist und am Gefühl des Hochgebirges, bevor er dann dessen Bildungen übersteigert. Der „Grand Muveran" (Abb. 79) des Berner Oberlandes gibt ihm den Anreiz für das Bild. Den Anreiz nur. Es ist, als fühlte er sich als der Gott-Vater des religiösen Märchens, als der Welten-Schöpfer alter Tage, wenn er mit starken, breiten Händen nun einen Berg erbaut, nicht, wie er ist, sondern so, wie Er ihn erschaffen hätte, wenn er der Alte jener Sagen gewesen wäre. In unerhört großartigem, gewaltigem Schwunge hebt sich der Wellen-Berg der großen Form empor, reckt seine Zacke in das Firmament, treibt wie im Riesen-Schlage seine Höhen mit Gewaltmacht hoch, um dann nach rechts zum Tale hin zu stürzen. Gibt es diesen Berg auch nicht in „objektiver Wirklichkeit", so gab es ihn doch in der Phantasie des Künstlers, der ein Künstler ist, um anders oder schwächer nur „Begabten" der Gemeinschaft die Größe seines inneren Gesichts zu weisen. Geht man dem nach, nimmt man im Aufzwingen und Aufsteigern zur gemäßen Größe das Gefühl derartiger Über-Formungen in sich, so wird man um ein Erlebnis reicher, wie es die Natur

ohne die steigernde Schöpferkraft des Menschen niemals hätte bieten können. Da nun der letzte Zweck allen Kunstgenusses — und vielleicht allen gefühlsmäßigen Lebens überhaupt — bereicherndes Erleben ist, so wird mit dieser Weitung des Erlebensfeldes der Natur ein Wichtigstes und Größtes, ein „Schönstes" für das Leben aller Mit-Lebendigen erreicht. Für das Leben aller derer, die jenen Reichtum des Bewußtseins haben, der sich zu den Seelen Anderer oder Größerer auszuweiten oder aufzusteigern vermag. —

In diesem steigernden Wesen des Expressionismus liegt es nun, daß er zu einer Bildgestaltung wieder hingefunden hat, die jahrzehntelang verlassen war, im Zeitalter des objektiven und des subjektiven Naturalismus verlassen bleiben mußte: zum Monumentalgemälde. Im pleinairistischen Impressionismus war ausschließlich das Gegen-Gefühl des Monumentalen, das Intime, gepflegt worden; jenes Bild, das uns schmeichelnd ganz nahe tritt und unmittelbaren Einlaß in seine Welt gewährt. Das Monumentale aber ist im Gegensatze dazu dadurch definiert, daß es vom Übergroßen seiner Bildung aus Distanz erzwingt. Die Größe der Gefühle, die es faßt, treibt den Einzelnen zurück, um ihm erst von weiterem Abstande aus, oder in größerer Gemeinschaft von dieser her, die Kraft zu geben, jenem mächtigeren Rufen standzuhalten.

Nach einigen mißlungenen Versuchen gelingt nun Hodler der erste Großbau eines Wandgemäldes, als er bereits nahe an den Sechzig war: der „Aufbruch der Jenenser Studenten" (Abb. 80).

Abermals liegt eine „Idee" dem Bilde zugrunde. Und abermals muß man davor warnen, den Kampf- und Siegesruf des pleinairistischen Impressionismus: „es kommt nicht darauf an, Was ich male, sondern nur darauf, Wie ich male", der für jene Generation und für jene Lebens-Einstellung und künstlerische Schaffensweise wahr und richtig war, mit in die neue Erlebens- und Stilphase zu übernehmen. Denn in der Kunst wird, anders als in der Wissenschaft, der neuen Generation und ihrer Stilweise falsch, was vorher richtig war; kann Fluch und Hemmblock werden, was die Künstler der früheren Generation zu ihren höchsten Leistungen befähigt und erhoben hat.

Die Idee des Bildes nun, die langsam erst und in mühevollem Entwerfen und Verwerfen ungezählter Skizzen reifte und zutage trat, ist die: in der unteren Hälfte des Bildes das Individuelle, in der oberen das Allgemeine zu gestalten. Die Jünglinge eilen heran, um sich zu rüsten. Auch hier zwar sind keine naturalistischen Einzelnen mehr gegeben, sondern Typen, die ihr Tun beispielmäßig steigern, „intensivieren". Wie sich der Eine seinen Rock anzieht, wie der Andere neben ihm mit dem Zangengriff seiner Beine den Boden faßt und sich unter den Tornister bückt, wie sich



80. Ferdinand Hodler, Aufbruch der Jenenser Studenten, 1908
(Mit Genehmigung des Verlags von Rascher & Co., Zürich)

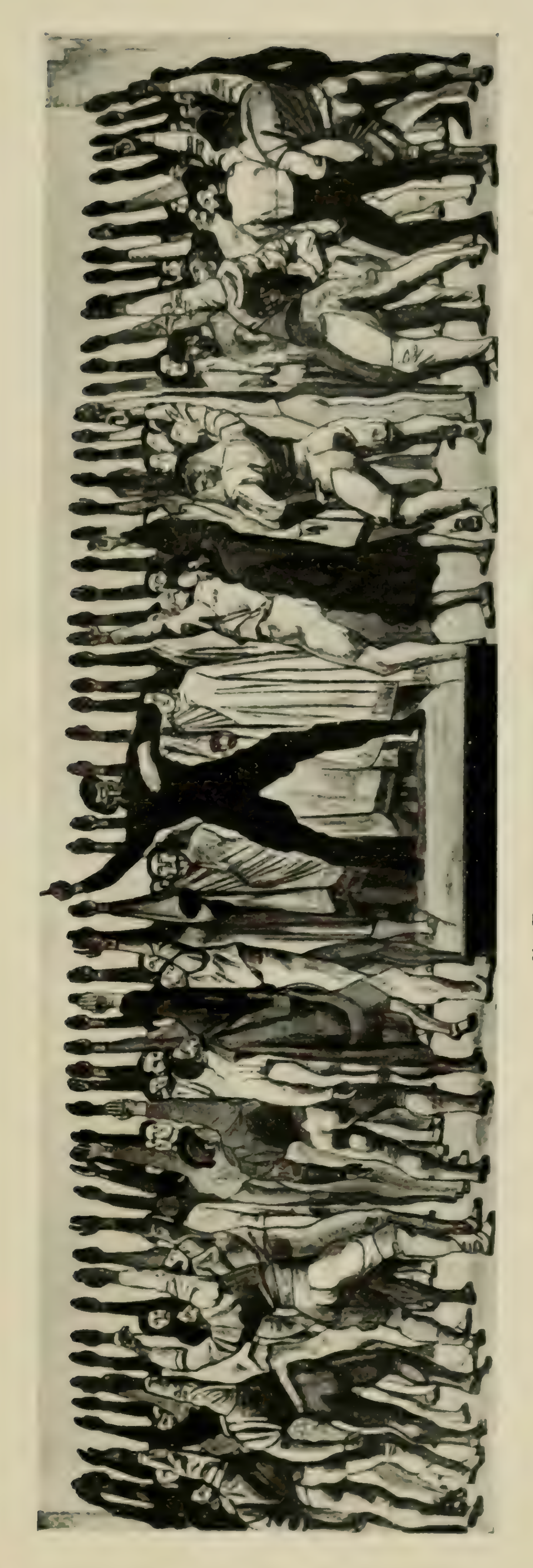
der Linke an das Pferd drängt, und wie der Rechte seine Freiheits-Sehnsucht in den Himmel ruft, den Arm aus steil gestelltem Körper ins längend-Greifende seines starken Willens stoßend: das bereits ist expressionistische Intensivierung von Gefühl und Form, um mit diesen Vieren nicht vier zu geben, sondern vierzig, vierhundert, viele Hunderte. — Wie aber diese, die immer noch Einzelne, wenn auch die Repräsentanten Aller sind, wie sie als deren Bild und Beispiel nach rechts hin aus dem Rahmen treten: da faßt sie die Gemeinschaft, da werden sie geschluckt und aufgesogen, aufgenommen von den Reihen dieser Allen, müssen sich ihrem Gleichheits-Willen beugen, und mit den Vielen, nun eine Schar von Brüdern und gleichgerichteten Genossen, im gleichen Schritt die gleiche Richtung ziehen. So stampfen denn im Gleichtritts-Rhythmus Alle die durch das Bild hindurchgezogene ideelle Bahn, vor leerem Horizonte, der hallend ihren Schritt zurückwirft, wie eine Reihe automatisch-hämmernder Figuren, der Freiheit, ihrer Aller Ziele zu.

Wer an die eklen ,,Schlachtenbilder" naturalistischer Hofkunst auch nur einen Augenblick zurückdenkt, der wird ermessen können, was hier geleistet wurde. Symbolgestaltung größten Ausmaßes war hier der Wille; und sie ist gefühlsmäßig, also rein künstlerisch bezwungen. Wird na-

turalistische Wirklichkeit im letzten, erkenntnistheoretischen Sinne stets dadurch definiert, daß das Gestaltete einen bestimmten, einmaligen „Zeit-Index“ in sich wahrt: so ist hier „Zeitloses“ gestaltet in jenem Sinne, daß es nicht nur für ein historisch-einmaliges Ereignis, sondern daß es für alle Geschehnisse gleicher oder ähnlicher Art innere Gültigkeit besitzt. —

In diesem Sinne ist auch das größte Monumentalgemälde, das Hodler geschaffen hat, sein letztes großes Werk überhaupt, die „Einmütigkeit“ (Abb. 81), ohne jede Bindung an eine bestimmte Zeit. Zwar wird das Bild, das in dem viel zu kleinen Saal des Rathauses in Hannover hängt, dort „Reformation“ genannt. Doch dies derart aus der Enge religiös-chauvinistischer Beschränktheit gestellte „Thema“ hat Hodler nicht gehindert, ein zeitlos-Weiteres zu schaffen. Und er hat für sich demgemäß das Bild auch stets „Einmütigkeit“ genannt.

Denn nichts wird klar als dieses: eben Einmütigkeit. Einheit von Vielen auf Einen Willen, Eine Tat. Und um dies zu gestalten und alles individuell Beschränkte weit zu überformen, faßt Hodler eine Komposition, die an Größe der Idee im neueren Bereiche kaum ihresgleichen hat. Mehr als ein Halbhundert weit überlebensgroßer menschlicher Figuren eint sich in Eine Stellung, Eine Haltung, Eine einzige Bewegung. Sie stehen da und recken ihren rechten Arm zum Himmel. Alle in gleicher Art. Denn Alle beseelt ja auch das einige Gefühl, zu schwören, daß sie in Treue aneinanderstehen und zusammenhalten wollen, komme, was kommt, um ihrem Schwur zu dienen. Nun aber tritt für Hodler die Aufgabe heran, all diesen Vielen, Starken, Mächtigen ein Zentrum zu erbauen, auf das sie sich richten, in dem sie ihrer Einheit Wurzel finden. Und es gelingt ihm, einen noch Stärkeren, noch Mächtigeren zu erstellen, der sie noch über-ruft. Sie weisen alle auf ihn hin, dadurch, daß sie die Flächen ihrer aufgereckten Hände Alle auf ihn richten, ihm so ein Breites einer Rücken-Mauer bauen, vor der er steht. Er steht erhöht. Der Zangengriff der Beine, der Hodlers Stehen auf dieser Erde so unerhört entsprach, faßt wiederum den Boden mit stählernem Ergreifen; der linke Arm hebt sich zur einzigen Horizontale im Wald der Vertikalen dieses Bildes, schlägt sich zur Brust zurück und faßt so von rechts her die Genossen, bindet sie zur Mitte; der rechte Arm holt dann im breiten Bogen-Schwunge, abermals dem einzigen des Bildes, die linke Hälfte der Genossen weit ausgreifend zu der Mitte her; die Schwurhand dieses Einen hebt sich, die Bahn der breiten Hände überstoßend, zum scharf erstellten Gipfel Eines Fingers: und so gelingt, was kleinerem Gefühle unmöglich scheinen mußte: die Sammlung aller Sechzig Überlebensgroßen auf Einen noch viel Größeren, die Überrufung aller sechzig Überstarken durch einen noch viel Stärkeren: und hallend zieht der Schwur zum Himmel,



81. Ferdinand Hodler, Einmütigkeit, 1913
(Mit Genehmigung des Verlags von Rascher & Co., Zürich)

symbolhaft hochgetragen durch die ausdrucksstarken Formen des Gesamten. Expressionismus, Ausdruck eines weitesten, innerseelischen Gefühles ist hier in solcher Stärke wahr geworden, daß wohl kein seelisch noch Empfänglicher sich diesem gewaltigen Erlebnis sperren kann. —

So scheint der Weg bereitet. Der wahre, zukunftsfrohe Weg expressionistischer Gestaltung. Es ist ein schwerer, steiler Weg. Denn was er fordert, fordert er vorerst vom Menschen, dann vom Maler. Es ist nicht mehr an dem, daß nun ein Maler werde, wer ein reich empfängliches Auge und eine sicher folgende Hand besitzt. Sondern die rein menschliche Bedeutung gibt nun den Ausschlag. Denn nicht mehr leitet jeder Blick in die „Natur" den Maler und führt ihn sichere und reich bestellte Wege. Sondern die innerseelische Begabung zu großen Gesichten, zu Ideen der Gestaltung wird nun erfordert. Zwar wird sie zum Fluch für jene Jungen, die da glauben, daß nun Natur-Gestaltung überhaupt zu überspringen sei; die wähnen, daß sie jene Stetigkeit der Entwicklung mißachten können, die da fordert, daß durch die Natur hindurchgegangen sein muß, wer über sie hinaus will. Denn nur, wer weiß und sich durch jahrelange Arbeit als sichersten Besitz errungen hat, wie die Natur die Formen vorgeformt hat, der kann sie dann erst zwingend im Sinne des Gefühles überformen, um-gestalten, anders bauen. So bleibt Natur, die Mutter und die Amme unser Aller, der Ausgangspunkt. Doch wer erwachsen ist, der muß sich für den kommenden Stil ihrer wiederum entwöhnen. Und was er dann als Gegen-Gabe wesentlich besitzen muß, ist eben jener Reichtum innerer Gesichte, jene „Phantasie", die auch sachlich über das hinaus führt, was Naturgegebenes uns zum Erleben bietet. Denn er muß dann vom Inhalt aus empfangen, was Bild-Gebäude werden soll. Und diesen Inhalt muß er aus-gestalten, nicht mehr in Einem Wurf gebären. In tausendfacher Arbeit muß er sich mühen, die Form zu finden und zu treffen, die jenem Inhalt Ausdruck gibt. Gemäßen Ausdruck, wie bei Hodler, von jener Kraft und inneren Gewalt, daß er uns seine Bahnen, seine Wege zwingt, ob wir nun vorerst wollen oder nicht. Wie Grünewald, wie Michelangelo schufen, aus Hunderten von Skizzen-Stufen sich ihre Leiter bauend — in den Bereich der Phantasie naturferner Gestaltung.



82. Munch, Bewachsenes Haus

TAGESFRAGEN

Man wird billigerweise von einer kurzen Übersicht über die ja allezeit so verwickelten Probleme der jeweiligen Gegenwart nicht mehr verlangen können, als daß sie das Allgemeinste des Zustandes zu beschreiben versucht.

Wenn ein Physiker die allgemeinen Regeln, nach denen sich irgendein Ablauf in der Natur vollzieht, einmal erkannt und in Worten oder in einer Formel erfaßt hat, dann braucht er, solange er im Bereich des Allgemeinen, Über-Individuellen bleibt, nicht mehr jedem neuen Spezialfalle mit erneuerter Mühe eine gleich sorgfältige Prüfung zuzuwenden. Er kennt dann, eben auf Grund jenes „Gesetzes“, den ungefähren Ablauf in seinem Wesentlichen bereits im voraus, vermag ihn zu „prophezeien“. So kennt man etwa nach dem Aufstellen der „Fallgesetze“ im voraus die ungefähren Umstände, unter denen ein von einem Turme herabgeworfener Stein die Erde erreichen wird.

Durchaus ähnlich nun, wenn auch weit verschlungener, spielen sich die Abläufe im seelischen Leben der Menschen ab. Auch hier ist alles kausal determiniert, auch hier gibt es allgemeine, übergeordnete „Gesetze", die das Leben des Einzelnen bestimmen. Mag in diesem Bereiche zum großen Teile auch noch das Dunkel hypothetischer Anfänge zu den vorsichtigsten Formulierungen nötigen: so viel weiß man heute doch bereits, daß das geographische, wirtschaftliche und geistige „Milieu" durch Vererbung und Anpassung einen großen Bezirk Allen gemeinsamer seelischer Abläufe erzwingt. Woher dieses „Gemeinschaftsbewußtsein" wiederum seine Determinierung erfahren mag, soll hier durchaus unerörtert bleiben. Tatsache ist jedenfalls, daß der Einzelne in seinem Wesentlichen völlig vom gesamten Habitus seiner Zeit abhängig ist, und dem weiter eingestellten Blick nur zu einem viel geringeren Grade „einmalig" erscheint, als er selbst meist sieht und zugibt. Daher ist es auch möglich — besonders wenn man in einem zeitlich und räumlich enger begrenzten Kultur-Ausschnitte bleibt — vom Allgemeinen irgendeines kulturellen Ablaufes her begründete Orientierung für den Einzelfall zu nehmen.

Haben wir also in unserem Falle für den kleinen Kreis der mitteleuropäischen „neuen Malerei" die übergeordnete Tendenz der allgemeinen Entwicklung einmal erkannt, so wird jede individuelle Erscheinung im Großen die gleiche Einstellung zeigen, die wir an den „Führern", den begabten Früh-Erkennern der Gemeinschaftsgefühle und ihrer Wandlungen erfahren haben — mag im Kleineren und dem allgemeinen Zeit-Stile gegenüber Untergeordneteren auch noch so viel und zuweilen noch so beglückendes Einmalig-Persönliches mitsprechen.

Von diesem Gesichtspunkte aus kann es also minder wichtig erscheinen, in einer bloß allgemein orientierenden Darstellung jene individuellen Abwandlungen zu verfolgen, die das weitere Generationen-Problem bei den „Kleinmeistern" des Tages findet. Mag der Eine noch weiterhin auf den Wegen Cézannes wandeln, der Andere Van Goghsche Gesinnung und Darstellungsart pflegen, der Dritte die Richtung von Hodlers Schaffen zu gewinnen suchen: der über die allgemeine Entwicklung orientierte Erlebende wird ohne große Mühe von Fall zu Fall entscheiden können, in welche weitere „Gruppe" das gerade erlebte Bild einzureihen ist.

Die meisten der modernen Maler mühen sich dabei heute noch, die Stufe Cézannes zu überschreiten und von dem bereits in größerer Festigkeit und Kraft errichteten Bau der Bilder aus in jene „Phantasie-Gefilde" hinüberzufinden, in denen der späte Hodler bereits völlig zu Hause war. Solange die jungen Maler dabei noch glauben, an den alten Bild-Inhalten der Landschaft, des Stillebens und des Porträts festhalten zu müssen, gehen

sie, unserer Ansicht nach, noch nicht die innerlich gewiesenen Wege. Solange jener Satz von der „Gleichgültigkeit des Was“ noch nicht überwunden ist, versperren sich die Jungen selbst noch unnötigerweise die Tore zum Neuen. —

Fragt man aber nun gleichwohl — da Hodler im Jahre 1918 gestorben ist — nach dem relativ Bedeutendsten, nach dem „Führer“, also dem „Genie“ der heutigen Tage, so muß die Antwort aus mehreren Gründen noch völlig unbestimmt lauten.

Zum Ersten ist es eines jener besonders im Kunstbereiche ja leider immer noch so üppig wuchernden „metaphysischen“ Vorurteile, daß jede Zeit auch ihr „Genie“ besitzen müsse. Unvoreingenommene Beobachtung lehrt dagegen, daß es so manche fruchtbare Kunstperiode gegeben hat, die ohne jenen überragend Begabten geblieben ist, der den späteren Zeiten dann als „Führer“ erscheint. Und von dem man dann meist allzugerne, also allzurasch behauptet, daß er den „neuen Stil“ als Einzelner „geschaffen“ habe. Wir haben dagegen heute weit mehr Grund, anzunehmen, daß ein neuer Stil in der Gemeinschaft erwächst, und daß sich die Aufgabe der überragend Begabten — falls solche vorhanden sind — darauf beschränkt, das neue Gemeinschaftsgefühl als Erste zu erfühlen und zu erfüllen. Ob also eine Zeit ihr „Genie“, den den Durchschnitt weit Überragenden, geführt-Führenden findet, hängt für bisheriges menschliches Erkennen rein vom „Zufall“ des „Daseins“ des Betreffenden ab. Und mit Recht erscheint es uns heute unmöglich, sich etwa die italienische Hochrenaissance oder die holländische Malerei des Jahrhunderts sechzehn als eine in ihrem Wesen andere zu denken, wenn Michelangelo oder Rembrandt als Kinder an irgendeiner Krankheit gestorben wären. Die Wellen der allgemein-weiteren Stil-Bewegung wären sicherlich auch in diesem Falle ihre von dem Gemeinschaftsgefühle vor-gewiesene Richtung gezogen.

Zweitens aber muß es einer Gemeinschaft um so schwerer werden, das in ihrer Mitte lebende „Genie“ zu erkennen, je stärker sie selbst im Allgemeinen, in weiten Bezirken ihrer kulturell führenden Schicht auf eine bestimmte Richtung hin orientiert ist. Bei revolutionären Kunstentwicklungen spielt der „Führer“ eine weitaus gewichtigere Rolle, als bei stetigen. Dort handelt es sich — etwa beim Auftreten Giottos — um eine neu ansetzende Kurve, die aus dem Eintritt einer neuen — im Trecento der bürgerlichen — Schicht in die kulturschaffende Arbeit erfolgt. Dann ruft eben diese neue Schicht ihren Führer, falls sich ein solch Überbegabter findet, weit stärker, meist in fanatischer Gesinnung aus, weil sich der Angriff auf das Alte mit besonderem Vorteil einer „Spitze“ bedienen kann. Heute aber tritt keineswegs, wie von mancher guten Überzeugung aber schlechten Ein-

sicht gepredigt wird, wiederum eine neue Gesellschaftsschicht, nämlich angeblich der „Arbeiter“, der „Proletarier“ als Schaffender in die Kultur ein. Dieser Proletarier ist noch weitaus zu stark materiell gebunden, sein Lebensmittelspielraum ist noch weitaus zu enge, um ihm Zeit für übernotwendige kulturschaffende Tätigkeit zu lassen: er hat ja noch den so überaus schweren und langen Weg vor sich, sich als Kulturgenießender die bereits vorhandene Kultursumme als Grundlage für den Weiterbau innerlich zu erwerben, um sie vorerst einmal in ihrem heutigen Stande zu besitzen. Denn ohne diese Basis ist ein Aufbau von Eigenem weder in der Wissenschaft noch in der Kunst möglich. Diese Basis aber wieder ist durchaus die so vielfach zu Unrecht geschmähte „bürgerliche“ Kultur der letzten fünfhundert Jahre. Man mag gegen den Kapitalismus und die auf ihm aufgebaute Schichten-Ordnung der Gesellschaft und damit der Kultur noch so viel leider nur allzu Berechtigtes zu sagen haben, man mag den Kapitalismus — und das Kirchentum der Religionen — mit innerstem Rechte für die beiden fluchwürdigsten Institutionen der heutigen Menschheit erklären: daß die oberen Schichten des reich gewordenen Bürgertums die Weite ihres Lebensmittelspielraumes auch dazu genützt haben, seit ihrer Machtgewinnung um das Jahr 1400 eine außerordentlich reiche Kultur-Summe in Wissenschaft und Kunst aufzubauen, darf gerechterweise nicht übersehen werden. Durch diese Kultur aber muß der Arbeiter, der „Proletarier“ erst hindurchgehen, bevor er die Eignung zu Eigenschöpfungen besitzen kann: so wie das Bürgertum des neuen Kapitalismus der Renaissance-Zeiten erst durch die mönchische Wissenschaft der Kirche und durch die aristokratische Kunst des Rittertums hindurchging, bevor es seine ersten Taten auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiete schuf. Für diese Rezeption der bisherigen Kultursumme in Wissenschaft und Kunst durch die bisher völlig kultur-entrechteten Schichten des Arbeiters wird es aber — das weiß jeder in Volks-Bildungs-Bestrebungen Erfahrene — noch so mancher Dezennien bedürfen. Die neue Schicht des Arbeiters ist noch lange nicht entlastet genug und noch nicht lange genug entlastet, um kulturschaffend bereits wesentlich mitzusprechen. Deshalb ist die Kultur in Wissenschaft und Kunst nicht nur heute noch eine nahezu durchaus „bürgerliche“, sondern sie wird es für die nähere Zukunft sicherlich auch noch bleiben; so lange noch, wie eben der allmähliche Umbau der kapitalistischen Gesellschafts-Schichtung in die sozialistische Gemeinschaft braucht. — Soweit aber nun wieder das heutige Bürgertum kulturschaffend und kulturaufnehmend tätig ist, hat es sich zu einem so großen Teile den neuen Kraft- und Phantasiegefühlen, also der „neuen Kunst“ zugewendet, daß der Strom dieser neuen Kunst im breiten Bette der Fülle seiner Erscheinungen eher des „führenden“ Genies

entbehren könnte, da es sich eben nicht um einen ,,revolutionären" Umsturz, sondern um eine stetige Entwicklungsänderung handelt. Die Jahre des ,,Kampfes" um Cézanne, van Gogh und Hodler liegen bereits eine Halbgeneration zurück.

Drittens aber nun unter den Vielen der heute Strebenden den zeitlich Stärksten zu erkunden, ist bei der außerordentlichen Enge des Feldes, das der mitlebende Blick stets nur beherrschen kann, eine heute noch ,,unzeitgemäße" Aufgabe. Gerade weil die Gegenwart dem Erlebenden so Vieles bietet, ist dieser notwendig immer in seiner Übersicht beschränkt. Auch hier gilt der Satz, daß der Umfang des Blickfeldes desto geringer wird, je größer sein Inhalt ist. So sieht jeder nur jenes Zentrum gut und deutlich, in dem er zufälligerweise gerade lebt; doch was andernorts geschieht, was dort wächst und dorrt, das mag sich seinem Blick mit Leichtigkeit entziehen.

Aus diesen und aus noch manchen anderen Gründen soll deshalb hier die Frage nach dem ,,Genie des Heute" gar nicht gestellt werden. —

Nun gilt es aber, dem Wunsche zahlreicher Hörer der sechs grundlegenden Vorträge zu entsprechen, und auch einige Werke jener Maler zu zeigen, die heute in den modernen Kunstausstellungen an die Öffentlichkeit treten. Es ist dabei nach allem Vorhergehenden wohl selbstverständlich, daß wir kubistische, futuristische und absolute Bilder ausschalten müssen. Denn wer der Überzeugung ist, daß diese Künstler völlig zukunftslose Wege gehen, der wird nach der Formulierung seiner prinzipiellen Stellungnahme beiseite stehen und warten, ob ihm die künftige Entwicklung recht gibt oder nicht.

Doch auch wenn wir uns auf jene Gruppen beschränken, die die Richtung der Wege-Weiser Cézanne und Hodler nehmen, müssen wir eine rein persönliche Bemerkung vorausschicken.

Es ist leicht, abgeschlossene Entwicklungsreihen von der Arbeitsstube aus zu überschauen. Wer aber Werdendes gerecht werten will, kann dies nur dann, wenn er viele Stunden seines Lebens in Ausstellungen und besonders in den Ateliers der Maler verbringt. Denn eben dieses Werden der Einzelnen, das zutage Ringen aus engenden Hüllen gemeinsamer Tradition und persönlichen Milieus, das läßt sich nur bei täglichem Schauen und Beachten, bei verliebtem Verweilen und erfühlendem Mitgehen erfassen. Deshalb sei dort, wo — jenseits von Munch und Gauguin — die Bilder der Jüngsten die Entwicklungslinie mit offenen Enden in die Zukunft hinüberspinnen, einem Anderen das Wort gegeben: Viktor Wallerstein, der mitten inne in den Ateliers der Maler zuhause ist, der sie persönlich kennt, mit ihnen von Jahr zu Jahr geistig weiterlebt.



83. Munch, Der Urmensch

Wir wissen bereits, daß die neue Bewegung bei Cézanne den festen Bau des Bildes, bei van Gogh den unbeschränkten Individualismus fand. Munch und Gauguin treten weiterhin als Helfer der zweiten Reihe heran, und bringen der neuen Malerei einige bemerkenswerte Elemente hinzu.

Munch vorerst bei cézannig zusammengeballter Form die starke, einheitliche Farbe (Abb. 82), an der ja Cézanne vielfach noch vorbeigegangen war. Er opfert die ,,Kostbarkeit'' des Auftrages dem Ausdruck und der Kraft des Farblichen. Die im subjektiven Naturalismus, im Pleinairismus und Impressionismus, aufs höchste verfeinerte Technik des Malens wird verlassen, zugunsten einer die zusammengenommene Einheit betonenden ,,Primitivität''. — Von dieser Gesinnung aus gewann dann auch der Holzschnitt ein völlig neues Leben. Die ausgebildete pleinairistisch-impressionistische Anschauung hatte auch die vorgegebenen Eigenheiten der verschiedenen Materialien zugunsten der Einheitlichkeit ihrer Orientierung verleugnet: ob Ölbild, Pastell, Aquarell, Plastik, Radierung, Holzschnitt galt ihr gleich: den Moment in Bewegung und ,,Valeur'' galt es zu fassen, das Material hatte sich zu fügen. Nun ist es sicherlich falsch, zu glauben, daß



84. Gauguin, Die Bank

ein Material der Darstellung bestimmte „Gesetze“ unweigerlich aufzwingen kann; es setzt nur von seiner Eigenart aus jeder Darstellung gewisse Grenzen. Dennoch hat wiederum jedes Material „eingeborene Fähigkeiten“, auf Grund derer es bestimmten Tendenzen weiter entgegenkommt, als anderen. Als nun die Zeitströmung auf die kraftvolle Zusammenfassung der Gefühle einlenkte, da empfand und entdeckte Munch die eingeborenen Kraft-Tendenzen des breiten Holzschnittes (Abb. 83): wie das Holz, seines derberen Gefüges wegen, von dem Zähe-Dichten seiner vorgegebenen Struktur aus, besonders geeignet ist, derartige Breit- und Derbgefühle zu tragen. — So waren es zwei Errungenschaften, die Munch der neuen Malerei hinzubrachte: die Zusammenfassung der Farbflächen des Bildes zu intensiven Tönen und breiten Ebenen innerhalb der geballten Formen; und dann die andere Stilisierung des Holzschnittes in ebenfalls breiten Schnittflächen, mit satten Schattentiefen, großen Dunkelkomplexen und hellen, hart und kräftig dagegen stehenden Lichtbahnen.

Gauguin wieder brachte ein Anderes. Er war keine Kraftnatur. Von



85. Negerplastik
(Aus dem Buch: Einstein, Negerplastik)

den beiden Rufworten der neuen Zeit, der „Kraft" und der „Vereinfachung", diente er dem ersten schlecht. So konnte etwa seine Farbe, die seinen Freunden so gefiel, in der Entwicklung keine Rolle gewinnen, weil sie zu „süß", zu „dekorativ", also zu schwächlich war. Doch zur „Vereinfachung" fand er auf eine äußerst reizvolle Weise, die für so manches Folgende wegbestimmend wurde.

Gauguin verließ die „Stadt", er verließ Paris und ging zu einsamfernen Völkern. Er verließ die „Kultur" und suchte die Primitivität der Südsee-Inseln auf, um „von der Kultur", von ihrer „Verderbtheit" und ihrer „Verderbnis" zu „gesunden". Hier fand er jenes „Undifferenzierte" des Lebens und Erlebens, das sich Cézanne in der Provinz erstritten hat (Abb. 84). Hier brachten ihm die primitiven Menschen, deren Denken und Fühlen, deren Bewegung und deren Ruhe jene „Vereinfachung" entgegen, die er im Kampf gegen den pleinairistischen Impressionismus gesucht hatte.



86. E. L. Kirchner, Hochbahn

So entdeckte er die ,,Exotik''. Und in deren Gefolge zog nun alles herauf, was Gegenpart gegen das differenzierte Erleben des fin de siècle bieten konnte.

Kinderzeichnungen, Bauernbilder, Negerkunst (Abb. 85): sie bringen jene Freuden der ,,Primitivität'', nach denen die Überkultur der Décadence sich sehnte. Sie vermögen dem gehetzten Großstädter eine Stunde der Erholung zu gewähren, und ihm so eine ,,Sammlung'' vorzutäuschen, die doch in Wahrheit nichts als Ent-Spannung ist. Hilfen für Schwache: Cézanne benötigte sie nicht. Und sie werden verschwinden, wie die japanischen Holzschnitte aus der impressionistischen Periode verschwunden sind, nachdem sie die ,,Hilfe zu Eigenem'' geleistet haben. Doch man mag sie als Hilfen gelten lassen. Denn man braucht Schwächeren nicht den Stock zu nehmen, wenn auch der Stärkere, sei es als Schaffender, sei es als Erlebender, ohne Krücke gehen kann.

Hier nun, im Gefolge von Cézanne, van Gogh, Munch und Gauguin, setzt der deutsche Expressionismus ein. Berlin und München erscheinen als die deutschen Zentren. Die Berliner Künstlergruppe der ,,Brücke'' —



87. E. L. Kirchner, Strand von Fehmarn

aus der die folgenden Beispiele gewählt werden sollen — wahrt mehr die Stetigkeit der Fortentwicklung im Anschluß an jene vier Großen; in München kommt es stellenweise — Marc, Kandinsky, Klee — zu schärferem Bruch.

Die Brücke wurde von Kirchner gegründet; Pechstein, Heckel, Schmitt-Rottluff und Müller schließen sich an. Von Dresden nahm die Bewegung ihren Ausgang. Statt der „optischen Sensation" verlangte man das „innere Erlebnis". Das war das Programm. Mochte das Resultat auch noch so verschiedenartig ausfallen. Selbst so verschiedene Begabungen wie Schmitt-Rottluff und Müller wurden durch solche Vorbedingungen verknüpft. Körperlichkeit, Leibhaftigkeit, Sinnfälligkeit verlieren ihre Bedeutung; alles wird geistig, traumhaft, raum- und zeitlos. Die Materie erhält eine neue Art von Schönheit; für die Proportionen wird der Rhythmus des Bildorganismus maßgebend. Eine Modellierung im dreidimensionalen Raume hört auf; es ersteht der „Gobelin" im besten Sinne.

Kirchner (Abb. 86 u. 87) ist der Tiefste, Edelste und Abenteuerlichste von allen. Er wandelt Großstadtbilder in Märchenwelten, erfüllt Stilleben, Landschaften mit einem Überschwang seiner inneren Erregung. Etwas



88. Erich Heckel, Badende (Teil eines Triptychons)



89. Erich Heckel, Landschaft

fontänenhaft Überfließendes erfüllt den Rhythmus seiner Bilder; und dann wieder etwas Hartes, grausam Unerbittliches. Immer aber ist die Form aus seiner Eigenart geflossen, durchaus schöpferisch, scheint wirklich und ist phantastisch. Seine Farbe zeigt ganz neue Kombinationen und im Auftrag oftmals eine Kultur, die in Deutschland selten ist. Kirchner hat Holzschnitt und Lithographie neu belebt: was er an Graphik geschaffen hat, gehört nicht nur zum Besten der Generation, sondern weist schon über sie hinaus.

Kirchners Romantik fließt aus seiner Persönlichkeit. Seine Linie, die Zeichnung eines Auges ist romantisch an sich, er schafft eine „neue Natur". Heckel (Abb. 88 u. 89) verändert die alte, vor ihm stehende. Sie bleibt immer zu spüren, auch wenn er sie deformiert. Heckel braucht romantische Versatzstücke, zerrissene Wolken, feuerspeiende Berge, tropenähnliche Gärten, rote Häuser auf grünem Grund. Seine Farbenkombinationen sind stärker, aber weniger zart. Auch er verachtete von Anfang an die Technik der Oberfläche. In jüngster Zeit sucht er sie wieder zurückzuerobern. Sein Holz-



90. R. Schmidt-Rottluff, Leuchtturm

schnitt ist im Anfang charaktervoll, die schnittige Art kommt prächtig zur Geltung. Zuletzt wird er trockener aber reiner in der Form.

Schmitt-Rottluffs (Abb. 90) Träume übersetzen die Wirklichkeit ins Riesengroße; aber er faßt sie stark und wird nie banal. Seine Farbe ist kraftvoll, manchmal ans Brutale streifend, immer aber lebendig und aufs höchste dekorativ. Er ist es, der Munch vielleicht am nächsten steht, der die Probleme, die Munch nur leise anschlägt, um das Bildganze nicht zu erschüttern, aufgreift und bis zum Letzten verfolgt. Mag dabei auch manches in Trümmer gehen. Auch Schmitt-Rottluff ist in seinen Holzschnitten fruchtbar und schöpferisch.

Pechstein (Abb. 91) ist der am leichtesten Schaffende von allen, der Begabteste, vielleicht Allzubegabte, Hemmungslose. Er produziert sozusagen fortwährend, er müßte immer Wände zur Verfügung haben. Er ist der Dekorator unserer Generation. Fluß der Komposition, Farbengeschmack



91. Pechstein, Frauenporträt

sind ihm eigen, oftmals werden seine Bilder, wie alle Kunst aus dem Handgelenk, oberflächlich und banal.

Otto Mueller (Abb. 92) ist Lyriker, der Poet der Gruppe. Sein Vorbild findet er in der altägyptischen Malerei. Er benützt die Leimfarbentechnik und verleiht dadurch seinen Bildern den reinsten Gobelincharakter. Seine Linie wirkt nie leer und nervenlos, seine Farbe niemals nur dekorativ. Immer spürt man eine Lebendigkeit, die vor dem Abgrund, vor dem Akademismus, rettet. Seine Formen sind nicht fertig übernommen, sondern von einer zarten Empfindung gefunden. Mueller hat seiner Art entsprechend viel lithographiert.

Kokoschka (Abb. 93 u. 94) bleibt, wie alle Bedeutenden, schwer einzuordnen. Es ist wunderbar, zu sehen, wie er mit heißem Bemühen den alten Meistern nachstrebt, diese nach seiner Meinung nachahmt; und wie dann doch etwas ganz anderes dabei erwächst, etwas, was gar nichts mit den Vorbildern zu tun hat. Kokoschka will alles geben: Raum, Materie,



92. Otto Mueller, Kopf

Farbe, psychische Tiefe bis zur Leidenschaft, und Dekoration. Er, der Dreiunddreißigjährige, hat heute schon Werke geschaffen, die wohl für die ganze Epoche bezeichnend bleiben werden. Seine Handschrift ist unverkennbar, seine Form durchaus schöpferisch, seine Farbe von fast musivischem Glanz und sinnlicher Pracht, sein Raum naiv, also ohne schulmäßige Perspektive, rein gefühlsmäßig gewonnen. Der psychische Niederschlag in seinen Gestalten ist von einer Vielfältigkeit und Spannung, wie sie nur einem selbst ganz reichen Menschen zu umfassen möglich ist. Und er geht von Problem zu Problem, immer die letzten Errungenschaften dem neuen Ergebnis hinzufügend. —

* * *

Dies mag zur Charakteristik einiger lebendig Schaffender hier genügen. Und es mag deshalb genügen, weil wir einerseits hoffen, im Vorhergehenden Klarheit über die wesentliche „Richtung" gegeben zu haben, die den Weg



93. Oskar Kokoschka, Die Auswanderer
(Mit Genehmigung des Verlags von Paul Cassirer, Berlin)

der neuen Malerei bestimmt; und weil ja andererseits die vorliegenden Ausführungen durchaus nur danach gestrebt haben, eben diese „Richtung“ der allgemeinen Entwicklung festzustellen und deutlich werden zu lassen.

Nun muß aber zum Schlusse noch eindringlich davor gewarnt werden, die hier gepflegte Art der entwicklungspsychologischen Behandlung der Kunstwerke, die sich in erster Linie immer nur um den Gang der übergeordneten Richtungs-Tendenzen kümmert und das einmalig-Persönliche davor durchaus zurücktreten läßt, für die einzig mögliche zu halten. Denn wenn dies geschähe, wäre es einer anderen — sofort zu besprechenden — Einstellung außerordentlich leicht, durch ihrerseits unzweifelhaft wahre und berechtigte Einwürfe das Vertrauen zu den vorhergehenden Ausführungen stark zu erschüttern. Ja vielleicht so stark, daß möglicherweise das Bemühen um kulturverbreitende Aufklärung, das ihnen zugrunde liegt, völlig illusorisch würde.

Um die Sicherung vor einem derartigen negativen Ergebnis zu schaffen, seien deshalb noch einige allgemeine Bemerkungen angefügt. Und dies dürfte am besten wohl an Hand einiger kritischer Einwände geschehen, die jüngst von der „Gegenseite“ erhoben worden sind. Zu diesem Zwecke seien vorerst einige Sätze aus einem derartigen prinzipiellen Widerspruch wörtlich angeführt.

„Die ‚Richtung' ist stets der übergeordnete Begriff. Cézanne, Gauguin, van Gogh werden als Erscheinungen des ‚Übergangs' vom subjektiven Naturalismus in den Expressionismus eingeordnet. Das im Sinne der Richtung Endgültige also ist der Maßstab. Meisterwerke höchsten Ranges werden nicht um ihrer selbst willen dankbar hingenommen, sondern relativistisch gewertet im Hinblick auf eine andere Ausdrucksform, die sie vorbereiten helfen. Aber der bedeutenden Einzelerscheinung wird nur der bewußt auf sie allein eingestellte Blick gerecht."

So schrieb jüngst Curt Glaser — und ähnlich äußerte sich Karl Scheffler — gegen die entwicklungspsychologische Einstellung und die ihr entsprechende Behandlung der Kunstwerke. Wir glauben, daß dieser Gegnerschaft ein tiefer Irrtum zugrunde liegt. Ein Irrtum, der durch jene so weit verbreitete Uneinsichtigkeit der Kritik verursacht wird, die immer wieder jedem Versuchen eines Neuen das „althergebrachte" und „altbewährte" Prinzip als einziges und unüberschreitbares entgegenhält. Wobei sie mangels jeglicher Selbstverleugnung nicht erkennt, daß sie jeden Fortschritt einer Wissenschaft nicht nur negiert, sondern geradezu verhindert, wenn sie deren jeweiligen Stand immer wieder als den endgültigen und einzig möglichen erklärt.

Zur Sicherung der hier vertretenen wissenschaftlichen Einstellung also, im besonderen und eigentlichen aber zur Sicherung der für den Leser hier erstrebten Resultate sei diese prinzipielle Streitfrage noch in Kürze besprochen.

Das Erfassen des Kunstwerkes als eines einzelnen isolierten Objektes im ästhetischen Genusse bildet die Grundlage aller rezeptiven Beschäftigung mit der Kunst. Der bedeutenderen oder auch der unbedeutenderen Einzelerscheinung wird nur der bewußt auf sie allein eingestellte Blick gerecht. Hier gilt es, alles andere zu vergessen, sich isolierend auf das Werk zu richten, mit aller Intensität alles Neben oder Früher oder Später auszuschalten und in konzentriertester seelischer Gesamthaltung nur das Eine einzelne Werk an sich zu erleben. Denn das rein ästhetische Genießen geht in einer Seelenhaltung vor sich, die sich unter Ausschluß alles Anderen, alles Zweiten oder Dritten rein dem G e f ü h l e hingibt und dabei das Gesamtbewußtsein des Genießenden mit dem Einen Gefühls-Erlebnis des gerade erschauten Werkes bis an seine Grenzen voll erfüllt. Und nichts darf störend hinzutreten, wenn dieses „Erfülltsein" in der künstlerischen Rezeption, der „Rausch des Genießens" nicht empfindlich leiden soll.

Das vorläufige Resultat dieser bei den großen Kunstwerken aufs höchste beglückenden Einstellung ist die Sammlung einer Summe intensiver Kunst-E r l e b n i s s e.

Ist aber keineswegs noch Kunst-Wissenschaft.

Kunst-Wissenschaft will das nun so bereitete und bereitliegende Material „wissenschaftlich" bearbeiten.

Da bieten sich nun, wie in jeder Wissenschaft, wenn einmal ihr Material bereitet vorliegt, zwei Wege: der „beschreibende" und der „erkennende"; oder — beispielmäßig erläutert — die Linnésche und die Darwinsche Einstellung: die „statische" und die „dynamische" Kunstwissenschaft.

Die Linnésche Einstellung reiht die einzelnen Tatsachen der Erfahrung, die hier die künstlerischen Erlebnisse sind, nebeneinander, und sucht jedem einzelnen für sich wissenschaftlich gerecht zu werden. Sie beschreibt die Einzelwerke, indem sie den Blick bewußt auf sie als Einzelne gerichtet hält. Und sie wählt aus der Fülle des Materials nach dem Werte des einzelnen Kunstwerkes. Mag sie dabei auch nur zu häufig den Irrglauben hegen, daß es einen „absoluten" Wert gäbe, und deshalb vergessen, daß die Auswahl, die sie trifft, eine bloß relativ berechtigte, durch Zeit und Ort und Person bedingte ist: sie wird wissenschaftlich gerade dem genialen Werk gerecht, beläßt es in seiner Isolierung, stellt es als Einzelnes auf den Sockel jenes Wertes, den es nun einmal für einen bestimmten Kulturkreis zu einer bestimmten Zeit besitzt. So hat diese wissenschaftliche Einstellung — die ja auch wir im Vorhergehenden bei der beschreibenden Analyse so manches großen Werkes der Führenden einzunehmen versucht haben, und die Viktor Wallerstein dem bisherigen Gesamtwerke der von ihm besprochenen Modernen gegenüber einnahm — ihre volle Berechtigung und ihre große, ja unersetzliche Bedeutung: denn sie bewahrt davor, vor lauter Wäldern den einzelnen Baum nicht zu sehen.

Doch gleichberechtigt tritt neben diese „statische" jene andere „dynamische" Einstellung, die wieder davor bewahrt, vor lauter Bäumen den Wald nicht zu sehen: die entwicklungsgeschichtliche; die man auch, jener „beschreibenden" Kunstwissenschaft gegenüber, mit innerstem Rechte die „erkennende" nennen kann. Denn der Gedanke der „Entwicklung", den Lamarck und Darwin den Naturwissenschaften und in der Folge allen Geisteswissenschaften gebracht haben, führt von jenem Verhalten, das das Kunstwerk als Einzelnes auffaßt und es dann an sich beschreibt: zu jenem anderen Verhalten, das das Kunstwerk als Glied einer Entwicklungsreihe auffaßt und es damit in eigentlichem Sinne erst erkennt.

Denn „Erkennen" heißt: Zurückführen des Einen auf das Andere, „Wiederfinden" des Einen im Anderen, zumeist des bereits Bekannten im noch Unbekannten. Wenn man die Lichtstrahlen als elektromagnetische Vorgänge „erkennt", oder wenn man ein neu aufgefundenes Bild als einen

Rembrandt ,,erkennt": so findet man etwas bereits Bekanntes ,,wieder": dort die vorher festgestellten Zustandsgleichungen der elektromagnetischen Felder in den lichtlichen Erscheinungen; hier vorher bekannte Gefühlszustände früherer Rembrandt-Erlebnisse im neuen seelischen Tatbestand. Ist dieses Wiederfinden des Einen im Andern, des Alten im Neuen erfolgt, so hat man das Neue ,,erkannt".

Nun vergegenwärtige man sich die Sachlage der Naturwissenschaft vor Darwin, etwa im Linnéschen System der Pflanzen und in den entsprechenden Systemen des Tierreichs. Tausende von Einzelfakten lagen vor und wurden nebeneinander registriert. Jedes neue Faktum gab eine neue unverbundene Tatsache; wie die Kugeln auf einer endlos langen Schnur reihten sich die Objekte aneinander.

Da kamen am Ende einer Reihe vorbereitender Wissenschaftler Lamarck und Darwin und brachten den Gedanken der Entwicklung des Einen aus dem Andern. Damit erstand die Möglichkeit, aus der Reihe der ,,Kugeln" der isoliert nebeneinander stehenden Einzel-Objekte eine gliederverschlungene Kette zu bilden. In jedem ,,neuen" Objekte einer späteren Entwicklungsstufe ,,erkannte" man das frühere ,,wieder": aus dem Nebeneinander war ein Auseinander geworden. Damit aber gewann man die Möglichkeit, mit einer außerordentlich verringerten Anzahl von Begriffen die gleiche reiche Fülle des Tatsächlichen eindeutig zu bezeichnen: und gewann damit wieder eine Klarheit und Übersichtlichkeit, eine so weitaus größere Möglichkeit der ,,Beherrschung" und der ,,Voraussage" der Naturtatsachen, daß kaum ein früherer Schritt der Naturwissenschaft einen ähnlich großen wissenschaftlichen Fort-Schritt bedeutete.

Durchaus ähnlich nun, wie hier in der Naturwissenschaft, veränderte sich das Bild der Kunstwissenschaft, als die zwei großen Väter dieser Anschauungsart, Franz Wickhoff und Alois Riegl, mit Energie und Weitblick, in wegebahnender Genialität den Entwicklungsgedanken in die kunstwissenschaftliche Darstellung einführten. Auch hier trat damit die Möglichkeit heran, die Objekte der Kunst, die vorher unverbunden nebeneinander standen, eines in dem anderen ,,wiederzufinden". So wie Darwin die Tierreihe aus unverbundener Aufzählung zu einer geschlossenen Kette umbildete, indem er auf der Stufenleiter der Geschöpfe jeweils das frühere Glied im späteren ,,wiederfand", das spätere als eine Weiter-Bildung des früheren ,,erkannte": so auch ließ der Entwicklungsgedanke in der unverbundenen Reihe der Tausende von Kunstwerken aus inneren Ähnlichkeiten heraus eine Wesensverknüpfung ,,erkennen", erwirkte aus dem Nebeneinander ein Auseinander. Jedes Spätere war nun mit dem Früheren verklammert, die Stetigkeit der Entwicklung ließ eines aus dem anderen werden, und aus

dem fast unübersehbaren Konglomerat erwuchs damit ein übersichtlich geordnetes Gefüge von untereinander verbundenen, ineinander eingreifenden Gliedern. Aus der Reihe wurde eine Kette; und wer die „Richtung" dieser Entwicklungskette einmal erkannt hatte, dessen Blick und Über-Blick weitete sich außerordentlich. Ja man konnte versuchend wagen, es der Naturwissenschaft nachzutun und — wenn auch noch mit äußerster Vorsicht — künftige Entwicklungsabläufe aus den vorhandenen Vorstufen heraus zu „prophezeien". —

Jeder Mensch und jede Sache tragen die Fehler ihrer Vorzüge; und jeder Mensch und jede Sache sind dann „vollkommen", wenn sie keine anderen Fehler aufweisen, als eben die korrelativen Mängel ihrer Vorzüge.

So ist es nun auch mit der entwicklungspsychologischen Einstellung den Kunstwerken gegenüber. Jene außerordentliche Weitung des Blickes, die vom Entwicklungsgedanken aus große Gebiete der Vergangenheit und der Gegenwart unter die Führung Eines leitenden Gesichtspunktes bringen kann, nimmt dadurch dem großen Einzelwerke, und sei es das genialste, viel von seiner selbstherrlichen Bedeutung. Es ist dies einer der wesentlichen korrelativen „Fehler" der großen Vorzüge jeder entwicklungsgeschichtlichen Einstellung. Damit liegt aber die Gefahr sehr nahe, daß diese Art kunstwissenschaftlicher Forschung den Boden verliert, von dem sie ausgehen muß, wenn sie nicht in leeres Hypothesengespinst geraten soll. In das sie unweigerlich geraten müßte, wenn sie übersehen oder gar leugnen wollte, daß das Erlebnis des Einzelwerkes ihr erst alles Material für ihre Bestrebungen schafft. Denn all unser Kunsterleben geht ja vom Einzelwerke aus, das uns vorerst an sich erschüttern und ergreifen muß. —

So löst sich denn unvoreingenommener Betrachtung jener Zwiespalt und Streit der Meinungen. Neben jener „statischen" Einstellung, die „Meisterwerke höchsten Ranges um ihrer selbst willen dankbar hinnimmt", und die stets ihren zeitlich vorgezogenen Platz bewahren muß und bewahren wird, da man ja nur über sie überhaupt zum Kunsterleben gelangen kann; neben ihr kann auch mit gleichem lebendigem und wissenschaftlichem Rechte die andere, die „dynamisch-entwicklungsgeschichtliche" Einstellung gewählt werden, für die „die ‚Richtung' stets der übergeordnete Begriff ist". Jede von beiden hat zu ihrer Zeit ihre Berechtigung: es kommt hier bloß auf die Problemstellung an, auf die Aufgabe, um deren Lösung man sich müht.

Stellt man sich nun die Aufgabe, jenen Mitmenschen, die nicht Berufsgenossen sind, den Überblick über ein Gebiet zu verschaffen, das so verworren ist, wie zu allen Zeiten das Gebiet der jeweiligen Tagesproduktion war: so vermag unserer Ansicht nach die entwicklungsmäßig orientierte Einstellung innerlichste Hilfe und reichen Ertrag zu bringen, — wenn sie

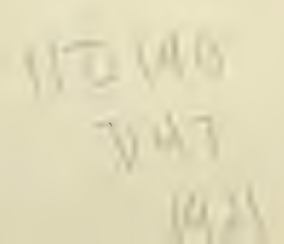
dabei auch, ihrer Problemstellung nach, selbst die größten Einzelnen eben jenem Allgemeineren einzuordnen, ja unterzuordnen gezwungen ist, das sich von weiterem Blickpunkte aus als die „Richtung“ der Entwicklung erweist.

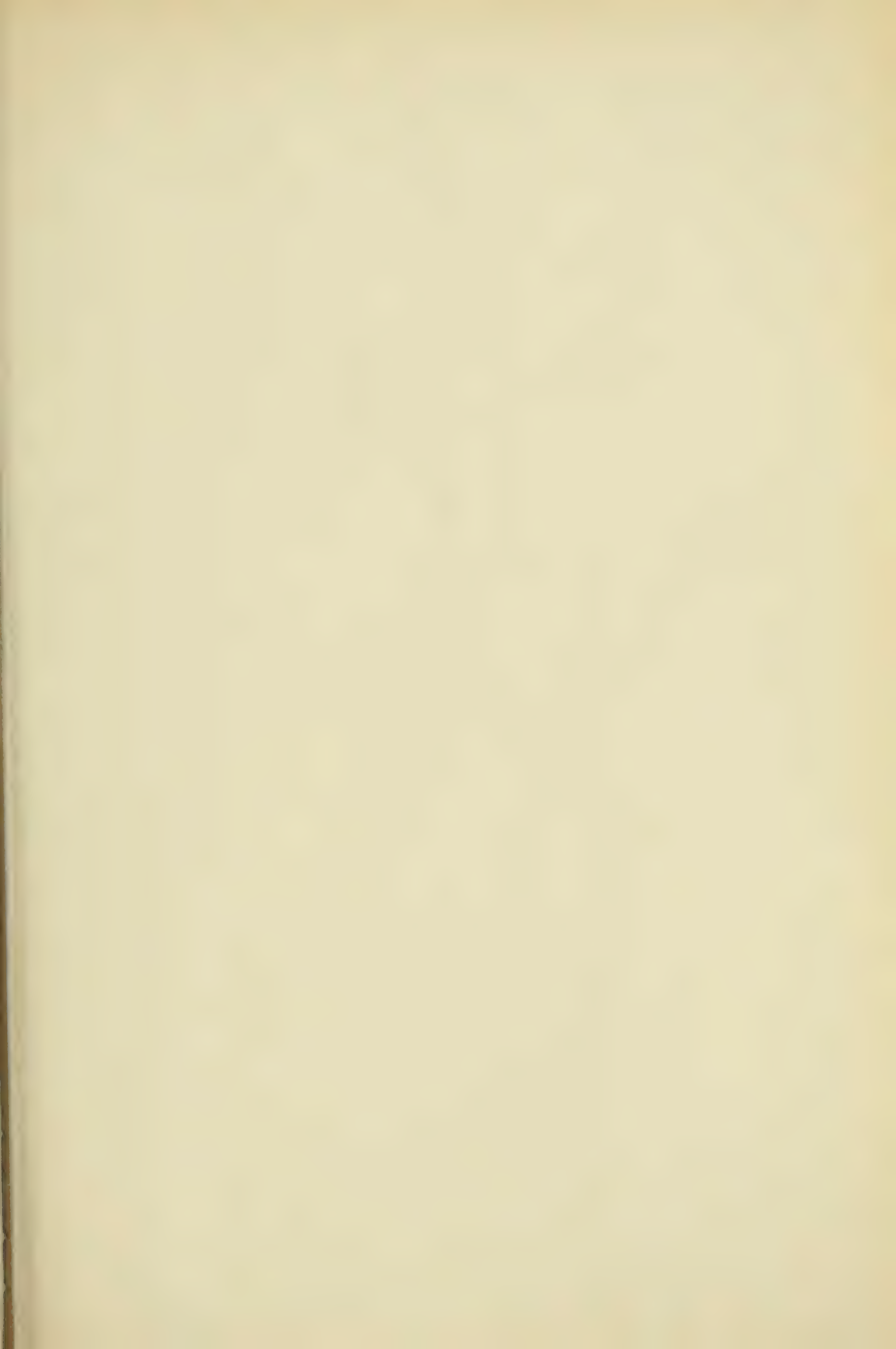
Das allezeit dünne und magere Gerüste eines derartigen Entwicklungs-Schemas dann mit dem unmittelbaren Erlebnis zu erfüllen, vor der reichen Anzahl moderner Bilder schauend zu verweilen, das Gerippe mit dem Fleisch und Blut des lebendig schaffenden, des pulsierend kreisenden Tages dann möglichst dicht zu umkleiden: das muß dem Sehnen und dem Sehen des Einzelnen überlassen bleiben.



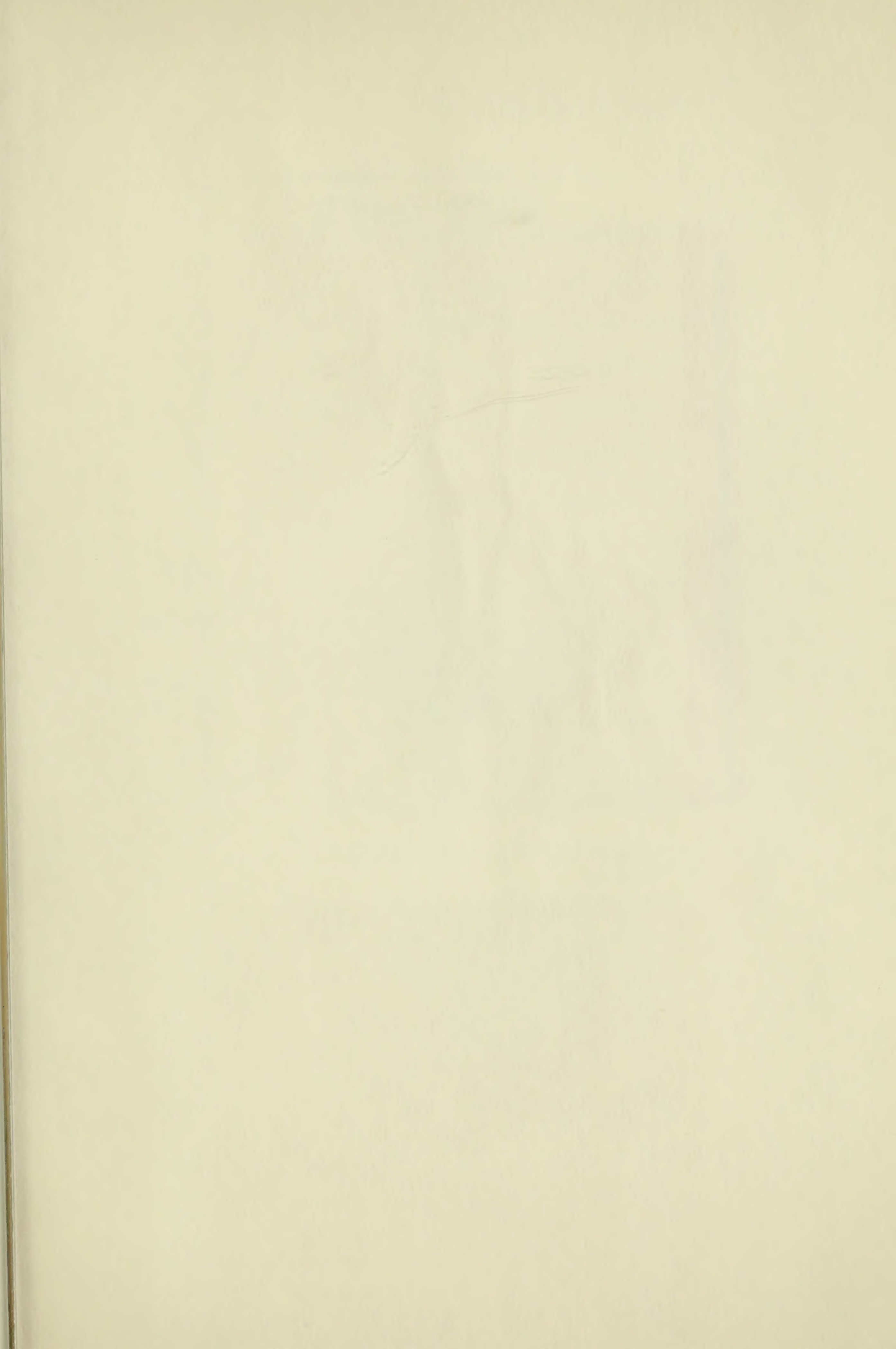
94. Oskar Kokoschka, Professor Forel
(Mit Genehmigung des Verlags von Paul Cassirer, Berlin)

BILDER-VERZEICHNIS










FINE ARTS
LIBRARY

